

Das flüchtige Werk

Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit •

Herausgegeben von Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Edition Argus



Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 12

Das flüchtige Werk

Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit •
Herausgegeben von Michael Lehner, Nathalie Meidhof
und Leonardo Miucci unter redaktioneller
Mitarbeit von Daniel Allenbach

Publiziert mit Unterstützung
des **Schweizerischen Nationalfonds** zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Inhalt

Vorwort

Der Stellenwert pianistischer Improvisation ist in der heutigen professionellen Musikausbildung je nach Studiengang und Musikrichtung höchst unterschiedlich gewichtet: im Jazz ist sie Essenz und wesentliche Hauptsache, in der Kirchenmusik bis zu einem gewissen Grad notwendige Berufspraxis, in Studiengängen zu alter Musik allein durch die Generalbasspraxis unverzichtbar – in der pianistischen Ausbildung für den Repertoire-Kernbereich des 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert hingegen spielt sie so gut wie keine Rolle. Im Unterricht für das Hauptfach Klavier kommen die allermeisten Studierenden wohl gar nicht erst mit Improvisation in Kontakt. Diese Diskrepanz zwischen hochspezialisierter Notentextwiedergabe bei gleichzeitig kaum ausgeprägten Improvisationskenntnissen entspricht dabei bekanntlich nicht den historischen Gegebenheiten des Repertoires. Sie entwickelte sich vielmehr erst allmählich im Verlauf des ›langen‹ 19. Jahrhunderts im Zuge der Institutionalisierung der professionellen Musikausbildung an den Konservatorien Europas und ist erst im 20. Jahrhundert (Ausnahmen bestätigen die Regel) voll ausgeprägt.

Die Gründe dafür sind vielfältig: die zunehmende Separierung von Komposition und instrumentaler Reproduktion beziehungsweise ›Interpretation‹ (ein Begriff des 20. Jahrhunderts), das bürgerliche Verlagswesen des 19. Jahrhunderts, welches eine immense Zunahme an schriftlich fixierter Musik zur Folge hatte, eine immer umfassendere Determination der Ausführung durch die Fixierung der musikalischen Parameter im Notentext und eine mehr und mehr dominierende Repertoirekultur hatten Folgen für die Übeprozesse: Die Einstudierung aktueller, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend auch historischer Werke beanspruchte große Teile des Übepensums. Dazu kamen die (auch durch den Instrumentenbau) gewachsenen spieltechnischen Schwierigkeiten, die mancherorts zu einem von der Kunst abgekoppelten Studiengebiet anwuchsen, das sich in Spezialübungen und Etüdensammlungen niederschlug: Stellen Carl Czernys erste Veröffentlichungen »zur Geläufigkeit« der Finger in den 1830er-Jahren noch ein Novum dar, werden sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Klavierpädagogen wie Charles-Louis Hanon, Louis Köhler, Theodor Kullak und viele weitere zur Regel. Ansätze dazu beziehungsweise eine vermittelnde Position zwischen spieltechnischen Übungen einerseits und improvisatorischer Anleitung andererseits finden sich derweil beim Mozart-Schüler und Gründer einer italienischen Schule Franceso Pollini. Die letzten drei Abschnitte seiner Klavierschule von 1812 widmen sich der Kunst des Präludierens. Das Ausführen von Kadenzen und Präludien dient hier jedoch laut Pollini in erster Linie dem Erwerb technischer Fähigkeiten – »per rendere [lo scolaro] così più padrone

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-001

dello strumento«.[1] Die generische Gestalt von in improvisatorischen Übungen erlernten Lauffiguren und Akkordbrechungen ist in dieser Freiheit und Ungebundenheit prinzipiell übertragbar.

Obwohl es keine musikalische Epoche ohne Improvisation gab (und gibt) und sich zu allen Zeiten berühmte Vertreterinnen und Vertreter der flüchtigen Kunst des *ex tempore*-Spiels finden, muss das Zeitalter Beethovens wohl als das letzte gelten, in der die pianistische Improvisationspraxis eine Selbstverständlichkeit und das Stegreif-Spiel bis zu einem gewissen Grade eine für alle Tasteninstrumente notwendige Fertigkeit war. Dennoch nahmen bei aller Selbstverständlichkeit in der Praxis Künstler wie Ludwig van Beethoven selbst oder Johann Nepomuk Hummel hier eine Sonderstellung ein und erfuhren die besondere Wertschätzung und Bewunderung des Publikums, wie zahlreiche Quellen dokumentieren: im ungläubigen Staunen der Zuhörer über den Komplexionsgrad beim ›Komponieren im Moment‹ ebenso wie über den solchen Aufführungen innewohnenden ästhetischen Reiz des Außergewöhnlichen.

Hummel lässt sich dabei als Zeuge für die Charakterisierung der ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts als Höhe- und Wendepunkt zugleich heranziehen. Seine *Ausführliche theoretisch-practische Anleitung zum Piano-Forte-Spiel* erschien 1828 und beließ es – trotz des Renommees des Autors gerade auf diesem Gebiet – bei einigen kursorischen Schlussbemerkungen zum Thema Improvisation.[2] Erst in der zweiten Auflage baut er das Schlusskapitel »Vom freien Phantasiren, (Extemporiren) und Präludieren« aus, betont jedoch gleich zu Beginn, dass eine »eigentliche Anweisung« dazu »weder gegeben, noch empfangen werden« könne.[3] Hummel verbleibt dann bei einem achtseitigen persönlichen Erfahrungsbericht mit allgemeinen Empfehlungen und schließt mit einem Plädoyer für ein »öfteres, wenn auch nur mässig gelingendes, doch mit vollem Bewustsein, Aufbietung aller Kräfte, nach gewisser Richtung und Ordnung geübtes freies Phantasiren.« Aus dieser Empfehlung spricht eine gewisse Resignation: es habe »nie so Viele als jetzt gegeben«, »denen es […] blos um […] Geschicklichkeit im Praktischen« ginge, erst durch Improvisieren würde der Geist »genährt, erweitert und ausgebildet« wie es demjenigen, der auch »mit Geist immerwährend nur Noten spielt«, versagt bleiben müsse.[4] Eine vergleichbare Entwicklung zeichnet sich in Czernys Lehrwerken ab. Ist das Fantasieren in seiner Improvisationslehre von 1829 noch unabdingbares Handwerkszeug eines jeden Pianisten, ist dieser Anspruch in seinen späteren Lehrwerken, insbe-

1 Den Schüler »so zum Meister des Instruments zu machen«. Francesco Pollini: *Metodo pel Clavicembalo*, Mailand 1812, S. 64.

2 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien 1828.

3 Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung*, zweite Aufl., Wien o. J. [ca. 1830], S. 461.

4 Ebd. S. 468.

sondere der späteren umfangreichen Klavierschule op. 500 von 1839 bereits zurückgenommen. Die Zeiten ändern sich: Schumann sieht 1850 im Improvisieren bereits eine Gefahr; nur durch »das feste Zeichen der Schrift« bestehe die Möglichkeit, »Beherrschung der Form« zu erreichen und »die Kraft klarer Gestaltung« zu erhalten und fordert: »Schreibe also mehr, als du phantasirst«.[5]

Ziel des vorliegenden Bandes ist es, diese vielfältige Improvisationskultur der Beethoven-Zeit aus unterschiedlichen Blickwinkeln darzustellen. Musikhistorische Erkenntnisse, wie sie bereits in den Forschungsarbeiten Herbert Schramowskis, Peter Schleunings, Arnfried Edlers und anderer in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich angelegt wurden,[6] sollen hier in Einzelaspekten vertieft und insbesondere um Fragestellungen der *historically informed performance practice* und der historisch informierten Musiktheorie ergänzt werden. Mithilfe der Einbeziehung des Musiktheorieverständnisses der Zeit lassen sich konkrete Fragen zu improvisatorischen Strategien etwa in der Offenlegung von satztechnischen Modellen, Mustern oder formalen Anlagen eingehender behandeln und so zumindest Rückschlüsse auf die erfolgte Inklangsetzung improvisierter Musik ziehen. Folgende Leitfragen bilden dabei den Ausgangspunkt:

– Von welchen Voraussetzungen wird Improvisation um 1800 bestimmt und welchen Zwecken dient sie?
– Welche standardisierten kompositorischen Modelle liegen ihr zugrunde und innerhalb welchen Rahmens von Aufführungskonventionen bewegt sie sich?
– Inwiefern werden diese Konventionen in ihrer spontanen Kombination gedehnt oder gesprengt?
– Welche Hinweise auf Improvisation finden sich in den Quellen zu Kompositionslehre und Aufführungspraxis, welchen Stellenwert hat sie in zeitgenössischen Ausbildungskonzepten?
– In welchem Verhältnis stehen schriftlich fixierte Komposition und Improvisation?

Eine weitere Absicht dieses Bandes ist es, die Improvisationskultur um 1800 in ihren vielfältigen Ausprägungen und mit ihren gesellschaftlichen und ästhetischen Implikationen darzustellen, wovon Beethovens herausragendes *ex tempore*-Spiel letztlich nur

5 Robert Schumann: *Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Bd. 4, S. 303. Die »Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln« wurden bereits 1850 noch ohne diese Regel sowie bereits im selben Jahr als Anhang zum *Album für die Jugend* mit dieser Empfehlung gedruckt.

6 Herbert Schramowski: *Der Einfluß der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang und das Schaffen des Komponisten*, Leipzig 1968; Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen 1973; Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Bd. 1–3, Laaber 1997–2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7, Teil 1–3) bzw. als erweiterte Neuausgabe: *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, 3 Bde., Laaber 2007.

einen, wenn auch einen sehr prominenten Fall darstellt. Die Bedeutung der Improvisation für Beethovens Wirken als Pianist und Komponist ist dabei relativ gut dokumentiert und bereits im 20. Jahrhundert bei Helmut Löw sowie jüngst bei Siegbert Rampe umfassend dargestellt.[7] In den Beiträgen von Leonardo Miucci und Nathalie Meidhof wird dieser Forschungsstand um zwei Aspekte ergänzt: hinsichtlich der Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Beethoven'schen Klavierkonzerte einerseits, hinsichtlich satztechnischer Verfahren in Variationssätzen andererseits.

Die übrigen Beiträge streben an, das Blickfeld auf die Improvisationskultur der Zeit in unterschiedlichen Themenfeldern zu erweitern. Dazu gehören die Lehrwerke der Zeit, konventionelle satztechnische Muster des Improvisatorischen, die Partimento-Tradition in klassischer Formensprache, komponierte Fantasien und ihr Verhältnis zum improvisatorischen Erbe, die ästhetischen Sichtweisen auf die Stegreif-Praxis und nicht zuletzt deren Stellenwert im gesellschaftlichen Gefüge am Beispiel der Stadt Wien.

In zehn Beiträgen versuchen wir diesen Aspekten auch in ihrer gegenseitigen Verflechtung in unterschiedlichen Ausrichtungen und Blickwinkeln Rechnung zu tragen.

Die zwei eröffnenden Aufsätze kontextualisieren das Untersuchungsfeld historisch und ästhetisch, indem Entwicklungslinien ausgehend vom Improvisationsverständnis der Barockzeit bis hin zu einschneidenden Veränderungen im Verlauf des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden und indem unterschiedliche (und sich wandelnde) Verständnisse des Verhältnisses von Improvisation und Komposition thematisiert werden.

Maria Grazia Sitàs Beitrag reflektiert die besondere Stellung von Improvisation als Anfang oder Abschluss in immer unterschiedlichen Bedeutungen: als Endpunkt der pianistischen Ausbildung, am Ende eines Stückes, als letztes Bravourstück zum Vergnügen des Publikums am Ende eines Rezitals im 19. Jahrhunderts, zugleich aber auch als Startpunkt des Instrumentalstudiums und der musikalischen Ausbildung, als Präludium am Anfang, vor einem Stück oder Konzert. Dabei kommt sie auch auf den Begriff der ›Fantasie‹ zu sprechen, der selbst ein Beziehungsfeld von Erfinden und Erinnern musikalischer Gedanken einerseits und von philosophischen Konzepten von Einbildungskraft (Imagination), Erinnerungsvermögen und Kreativität andererseits aufweist.

Lutz Felbick betont die Linie von einem barocken Improvisationsverständnis, über den maßgeblichen Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs bis hin zur musikalischen Praxis des frühen 19. Jahrhunderts und zeichnet sie durch eine Auswertung unterschiedlicher

7 Helmut Aloyisus Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, Leipzig 1968; Siegbert Rampe: *Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation*, München 2015, in Teilen bereits veröffentlicht in: ders.: Improvisation bei Beethoven, in: *Musiktheorie* 26/2 (2011), S. 103–122; siehe auch Hans Joachim Hinrichsen: »Quasi una Fantasia«? The Legacy of Improvisational Practice in Ludwig van Beethoven's Piano Sonatas, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, London 2018, S. 163–177.

Lehrwerke und musikalischer Skizzen nach. Er legt dabei dar, dass in der deutschen Kantorentradition ›Composition‹ ursprünglich nicht unbedingt etwas von ›Improvisation‹ Getrenntes meint, sondern eher gefasst wird in Georg Andreas Sorges Begriff des *Compositor extemporaneus*. Erst im Zuge der Aufklärung mehren sich – etwa im Umkreis des Philosophen Johann Christoph Gottsched – kritische Stimmen zur Improvisationspraxis, die sich auch in musikalischen Debatten niederschlugen. Felbick verortet Beethoven in diesem Diskurs als einen Grenzgänger zwischen zwei unterschiedlichen Kompositionsbegriffen und zwischen oraler und schriftlicher Kultur.

Giorgio Sanguinetti erweitert den Blick hin zur zeitgenössischen Musiktheorie und Kompositionspädagogik Neapels, deren Einfluss auf ganz Europa auch um 1800 noch greifbar ist, denkt man etwa an die Anleihen, die das 1795 gegründete Pariser Conservatoire an neapolitanische Lehrtraditionen macht.[8] Anhand eines Beispiels des Opernkomponisten und einflussreichen Lehrers Giorgio Tritto zeigt er den Einfluss der Sonatenform auf das Partimentospiel im Umkreis der neapolitanischen Konservatorien beziehungsweise der napoleonischen Nachfolgeinstitution auf. Obwohl Tritto als *Leista*, als Anhänger der Lehrtradition Leonardo Leos, eine konservative Ausrichtung vertrat, lässt sich auch bei ihm die Synthese eines Sonatendenkens mit der improvisatorischen Praxis der Partimenti zeigen.

An ihnen lassen sich Wandel und Veränderung von Mustern, Formen und Modellen in geradezu kondensierter Form erkennen: schließlich sollen sie angehende Komponisten mit dem Grundrepertoire kompositorischer Möglichkeiten der Zeit versehen. Sie sind in ihrer pädagogischen Konzeption des jeweiligen Autors unmittelbar aus dessen kompositorischer Praxis geleitet. Außerdem zeigen Partimenti die untrennbare Verbindung von ausnotierter Komposition und Improvisation, da sie selbst ein solcher Hybrid sind: Auf Basis eines ausnotierten Grundrisses, der stets nach seiner improvisierenden Vervollständigung verlangt, lernt man das freie Führen von Stimmen, unterschiedliche Realisierungen von Sequenzen (movimenti) und Kadenzen. Gleichzeitig und implizit werden Formmodelle, typische Wendungen und Muster mitgelernt, um so gewissermaßen das Komponieren durch das Improvisieren zu erlernen, wie es Maria Grazia Sità zu Beginn ihres Beitrages treffend formuliert.

8 Vgl. dazu die Forschungsergebnisse des Forschungsprojekts »Neapolitan Canon« der Hochschule der Künste Bern unter der Leitung von Claudio Bacciagaluppi: *Music Pedagogy in Eighteenth-Century Naples. Theory, Sources and Reception*, hg. von Claudio Bacciagaluppi und Marilena Laterza, Bern 2019 (Studi pergolesiani/Pergolesi Studies, Bd. 11), darin insbesondere die Beiträge von Sean Curtice, Giulia Giovani und Nathalie Meidhof; Lydia Carlisi: The Neapolitan School's Pedagogical Methods and Their Influence on the Founding of National Music Schools in France at the Turn of the Nineteenth Century, in den Beiträgen zur Tagung »Enseignement de la musique et vie musicale en France et en Europe (1795–1914)«, Paris, 11.–13. Mai 2018 (Druck i. V.).

Michael Lehners Untersuchung eines der bekanntesten Lehrwerke zum Thema, Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (op. 200) von 1829 konzentriert sich auf dessen eigentliche Funktion als pädagogische Quelle. Czernys Dokument wird im wissenschaftlichen Diskurs meist nur als aufschlussreiche wortsprachliche Quelle zu Rate gezogen, dabei steckt der wesentliche Ansatz Czernys weniger in den kursorischen Bemerkungen als vielmehr in den zahlreichen Beispielen, darunter mehrere große Fantasien. Aus deren Analyse lassen sich satztechnische Herangehensweisen und formale Konzepte für das improvisatorische Spiel der Zeit herauslesen, so etwa eine mehrsätzige Anlage, die sich als »double function form« begreifen lässt. So kann gezeigt werden, dass diese Form nicht erst in den neuartigen, schriftlich konzipierten Formlösungen Franz Liszts auftaucht, wie es die gängige Forschungsmeinung vertritt, sondern vielmehr einer improvisatorischen Praxis der Verbindung mehrerer Formteile zu einer mehrsätzigen Fantasie entspringt.

Leonardo Miucci zeigt in seiner Untersuchung der Aufführungs- und Publikationsgeschichte der Beethoven'schen Klavierkonzerte die untrennbare Wechselwirkung von pianistischer Praxis und kompositorischem Prozess auf. Einen Wendepunkt stellt dabei die zunehmende Bedeutung der Publikation der Werke dar, wodurch sich die kompositorische Ausarbeitung insbesondere der bislang improvisatorischen Anteile verändert. Die neue, detaillierte Notationspraxis stellt dabei nicht nur die definitive Autorität des Komponisten über das Werk sicher, sondern löst die untrennbare (und noch bei Mozart nur in Ausnahmefällen aufgehobene) Verbindung von Komponist und Performer als einer Personalunion auf und ermöglicht die Aufführung der Werke durch andere Pianistinnen und Pianisten. In diesem Kontext sind die ausnotierten Kadenzen und Eingänge Beethovens von besonderem Interesse, da sie als posthum veröffentliche Sammlung möglicherweise weniger Beethovens persönliches Improvisieren widerspiegeln, denn vielmehr an nachfolgende Interpreten gerichtet waren.

Martin Skamletz widmet sich in seinem Beitrag den notierten Klavierfantasien Joseph Preindls und damit einem kleinen Ausschnitt jenes übergroßen Wiener Repertoires, das nur selten besprochen wird: den Fantasien über bekannte Melodien für den florierenden Markt der Dilettanten. Stücke wie Preindls *Hymne* zur Vermählung Napoleons kann man darüber hinaus – den Entstehungskontext und den Umgang mit den musikalischen Vorbildern berücksichtigend – auch als Kommentare zu politischen Ereignissen verstehen.

In einem zweiten Beitrag thematisiert Martin Skamletz das Rondo als improvisierte beziehungsweise improvisierbare Gattung. Am Beispiel mehrerer Kompositionen Joseph Lipavskys zeigt er unter Bezugnahme auf Carl Czernys Improvisationslehre unterschiedliche formale und satztechnische Gestaltungsmöglichkeiten eines »Rondeau-Fantaisie« auf. Carl Czerny selbst zählt auch diese Form, als Sonatenrondo beschrieben und

in Beispielen ausgeführt, zu den improvisatorischen Gattungen, er selbst erwähnt Lipavsky in seinen Lebenserinnerungen mehrfach und zählt ihn zu den vorzüglichsten Pianisten in Wien um 1800. An Lipavskys Kompositionen lässt sich eine weitere künstlerische und gesellschaftliche Funktion improvisierter Klaviermusik fassen: Sie bildet als eigener Rezeptionsstrang einen Spiegel der Opernkultur Wiens und zeigt in diesem Falle den Einfluss der französischen Oper in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts auf.

Sonja Wagenbichler beleuchtet die überlieferten Quellen zu Klavierwettstreiten. Mehr noch als bei anderen Gelegenheiten steht hier die vergleichende, um nicht zu sagen ›sportliche‹ Dimension des *ex tempore*-Spielens am Instrument im Vordergrund. Sie trägt neben den Berichten auch interessante Sichtweisen aus soziologischer und musikästhetischer Perspektive auf diese Veranstaltungen zusammen.

Mit den vielgestaltigen komponierten Fantasien im deutschsprachigen Raum zur Zeit Beethovens beschäftigt sich Stephan Zirwes. In seinem Überblick über die Kompositionspraxis zeigt er insbesondere die formalen Strategien von *Fantasien* oder *Capriccios* auf. Es wird deutlich, wie eng der Bezug zum normierten Bau von Sonatenhauptsätzen oder mehrsätzigen Sonaten ist – und dies trotz der Freiheit, die in theoretischen Quellen beständig behauptet wird.

Nathalie Meidhof zeigt in ihrer Analyse von Beethovens *Fünf Variationen über das englische Volkslied »Rule Britannia«* (WoO 79), dass Variieren nicht nur bedeutet, die Melodie zu ändern oder zu reharmonisieren. Gerade auch das zeitgenössische Wissen um den Generalbass als »Harmonielehre« oder »Harmoniekenntnis« (Czerny) sowie harmonisch-kontrapunktische Satzmodelle der Zeit sind essentieller Teil dieser von Improvisation durchdrungenen Kompositionsgattung.

Dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sei an dieser Stelle ausdrücklich für die finanzielle Unterstützung der vorliegenden Publikation gedankt. Ebenso möchten wir uns bei Chris Walton für das Lektorat der englischsprachigen Beiträge bedanken. Dieser Band – dessen seitenidentische digitale Version für Nutzer dieses gedruckten Buchs online zugänglich ist[9] – ist das Ergebnis eines mehrjährigen Projektes des Forschungsschwerpunktes Interpretation der Hochschule der Künste Bern, das aus regelmäßigen Arbeitsgesprächen, einem internationalen Symposium im Oktober 2013, verschiedenen Unterrichtsformaten, einem Workshop und mehreren Konzerten bestand.[10] Die Praxis des Fantasierens eignete sich dabei als

9 Via www.hkb-interpretation.ch/login (Benutzername: »fantasie«; Passwort: »impro2019«).

10 Auf den jüngst erschienenen Band *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven* (hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, London/New York 2018), welcher aus der 2014 stattgefundenen Tagung der Fondazione Cini in Venedig resultierte, konnte bei Abschluss dieses Typoskripts

idealer Kristallisationspunkt für die in diesem Projekt stattgefundene Zusammenarbeit von Musikforschung – insbesondere historisch informierter Musiktheorie – und Aufführungspraxis.

Die Frage nach möglichen Impulsen für die heutige Konzertkultur und Hochschulausbildung steht zwar nicht im Zentrum des vorliegenden Buches, war jedoch während der Projektphase in Unterrichten und Konzerten stets präsent und fand demnach auch in einigen der Beiträge ihren Niederschlag. Die Kenntnis von Improvisationslehren und Partimenti sowie das Herausarbeiten satztechnischer Modelle und formaler Strategien in improvisationsbasierten Genres würden durchaus Ansätze einer zumindest partiellen Rekonstruktion und einer Reaktivierung historischer improvisatorischer Stile für die heutige musikalische Praxis ermöglichen. Dies böte nicht nur eine erfreuliche Bereicherung einer allzu starren Konzertkultur, sondern ist für die angemessene Interpretation notierter Kompositionen der Wiener Klassik eigentlich unabdingbar. Das Zusammengehen von historischer Quellenforschung und künstlerischer Forschung im Zuge der historisch informierten Aufführungspraxis zieht längst Vorstellungen von einem ›unveränderlichen Werk‹ und der selbstverständlich scheinenden Grundlage eines erschließbaren Urtexts für Klaviermusik um 1800 in Zweifel. Forschungsergebnisse wie diese stellen die dringliche Frage, ob es noch angemessen sein kann, selbst Passagen im Frühwerk Beethovens[11] – von Mozarts zahlreichen nur gerüstartig notierten Sätzen ganz zu schweigen – schlicht auf der Grundlage des erhaltenen Notentexts zu spielen, oder ob Interpretation im eigentlichen Wortsinn nicht bedeuten müsste, Verzierungen und improvisatorische Figuren dort anzufügen, wo sie im Notentext zum Beispiel durch Fermaten oder klar erkennbare Gerüstsätze erwartbar sind – ganz gleich ob sie dann tatsächlich im Moment erfunden oder ausgearbeitet und *quasi-improvisando* vorgetragen werden. Wenn es dem vorliegenden Band gelänge, Impulse für eine aktivere Rolle des Improvisierens in diesem Sinne zu geben, wäre dies allein ein großer Gewinn.

Bern, im November 2018
Michael Lehner
Nathalie Meidhof
Leonardo Miucci

leider nicht mehr eingegangen werden. Er sei allen interessierten Leserinnen und Lesern wärmstens empfohlen, da er in seiner Ausrichtung wertvolle Ergänzungen bietet, insbesondere hinsichtlich nicht-pianistischer Improvisationspraxis und zum Thema Improvisation und Form.

11 Vgl. zu Czernys allmählichem Übergang, Beethovens Werke zum unveränderlichen Werkkorpus zu erklären, den Beitrag Michael Lehners in diesem Band, S. 73 f.

Maria Grazia Sità

Improvisation and the Rhetoric of Beginning

1.1 Improvisation as an "end" of study Theorists and authors of treatises have long agreed that improvisation is a complex and difficult art and that a good improviser can become so only at the end of his study. Since the improviser is obviously a performer, treatises often maintain that performers must first of all attain a total mastery of their instrument and only then will they be able to improvise. Moreover, other sources insist that an improviser must be thoroughly versed in the rules of harmony and counterpoint before he can improvise. Below I shall quote just a few extracts dealing with this issue taken from dictionaries and treatises from the early 19th century, but many other examples could be mentioned. These quotations refer to improvisation that is already fully developed both technically and musically.

> "C'est composer & jouer impromptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation & en Harmonie. […] C'est là [en préludant] qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur, ni de bien posséder son Clavier, ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille." (Jean-Jacques Rousseau: Art. "Préluder", in: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, p. 389)

> "[Improvised fantasy is] de[r] höchste[.] Grad der Komposition […], wo Meditation und Exekution unmittelbar mit einander verbunden ist." (Johann Samuel Petri: *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig ²1782, pp. 266 f.)

> "Per improvvisare però con successo nella musica, bisogna essere iniziato a fondo nell'arte, e particolarmente in tutte le specie del Contrappunto, essere padrone assoluto dello strumento su cui si improvvisa". (Pietro Lichtenthal: Art. "Improvvisare", in: *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1826, Vol. 1, pp. 327 f.)

> "[Per preludiare] richiederebbesi più genio e sapere, che non è per iscrivere un pezzo di musica con tutto il comodo." (Pietro Lichtenthal: Art. "Preludiare", in: *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1826, Vol. 2, p. 133)

> "Zum Fantasieren gehört, wie zur Composition:
> 1tens Natürliche Anlage […].
> 2tens gründliche Ausbildung in allen Theilen der Harmonielehre, damit dem Spieler die Gewandheit im richtigen Modulieren bereits zur Natur geworden sey.
> 3tens endlich ein vollkommen ausgebildetes Spiel (Virtuosität), also die grösste Geübtheit der Finger in allen Schwierigkeiten, in allen Tonarten, so wie in allem, was zum schönen, gemüthlichen und graziösen Vortrag gehört." (Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien [1829], pp. 3 f.)

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-002

In Italian the word "fine", like the English word "end", lends itself to a play on words that I would like to exploit here: the end (or conclusion) of study and the end (or goal) of study. According to the extracts quoted above, improvisation would seem to come at the end (*alla fine*) of the player's study; the study of harmony and counterpoint would appear to be undertaken precisely for the purposes (*al fine di*) of carrying out improvisation.

Certainly, in the 18th and 19th centuries, the performer was also a composer (as well as an improviser), so the study of harmony and counterpoint was also aimed at the realization of written compositions. Suggestions about how to learn improvisation often appear in treatises destined for instrumentalists (either as a particular chapter in the method for the instrument or as a specific, self-contained method), whereas this is not so common in treatises destined for composers. Therefore, it appears that the ability to improvise is an indispensable part of a complete instrumental training; but is it the last step and "crowning" of their training or a first approach to musical creativity?

The player (especially in the case of keyboard instruments) must also be able to accompany; the knowledge of harmony and counterpoint thus serves in the realization of basso continuo. In the Italian school, the teaching of *partimento* was directed towards not only the accompaniment but also the construction of entire pieces that were to be improvised on the basis of a written outline.[1] In this case too, the course of learning seems to be oriented toward the attainment of two skills seen as both an end and culmination of the training: the ability to compose and the ability to improvise (or to compose through improvisation).

1.2 Improvisation at the end of a piece: the cadenza At this point it is interesting to note that one of the places most clearly destined for improvisation, the cadenza, is generally situated near the end of a piece. Of course, the player also has the chance to show off his bravura in improvisation before the actual start of a piece (in a prelude, which we will deal with later) as well as during the piece (through ornamentation, variations, or any kind of lead-ins/*Eingänge*). However, the cadenza seems to be the most macroscopic instance of this practice. I am referring to the repertoire for keyboard, but not exclusively. In this case too, could we not consider the cadenza as the end (i.e. goal) of the piece? The structural tension of a piece generally leads us towards the conclusion, which is deferred by the cadenza. When the cadenza is thematic, it takes up again some of the musical

1 See the essay by Giorgio Sanguinetti in the present volume, pp. 57–86 and id.: Bassi senza numeri, teoria senza parole, in: *L'insegnamento dei Conservatorî, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Milano, Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi" (28–30 novembre 2008), ed. by Licia Sirch, Maria Grazia Sità and Marina Vaccarini, Lucca 2012 (Strumenti della ricerca musicale, Vol. 19), pp. 501–519. For a broader view see Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento. History, Theory, Practice*, Oxford 2012.

elements previously presented. There is no doubt, in fact, that the cadenza is an important moment for the performer, offering him the chance to demonstrate his professional skills. Although this interpretation of the role of the cadenza might seem a little excessive, its significance in the context of a concerto for soloist, at least from the point of view of the player (and perhaps also of the audience), is nevertheless undeniable.

1.3 Free improvisation at the end of a concert Another important aspect of the development of the recital for solo instrument was the moment allocated to free improvisation, sometimes based on themes suggested by the audience. This tradition is still practiced today, such as in organ concerts with great improvisers such as Naji Hakim, among others. The practice was born between the 18th and 19th centuries; its birth actually coincides with the advent of the organ recital, and it is fortunately often mentioned in programs of the period:

> Mendelssohn's Leipzig Bach Recital (Thursday, 6 August 1840)
>
> "Orgel-Concert
> in der Thomaskirche
> gegeben von
> Felix Mendelssohn-Bartholdy.
>
> Erster Theil.
> *Introduction und Fuge* in Es dur.
> *Phantasie* über den Choral 'Schmücke dich, o liebe Seele'.
> *Grosses Praeludium und Fuge* (A moll).
>
> Zweiter Theil.
> *Passacaille* (21 Variationen und Phantasie für die volle Orgel) (C moll).
> *Pastorella* (F dur).
> *Toccata* (D moll).
> *Freie Phantasie.*
>
> Sämmtliche Compositionen sind von *Sebastian Bach*; die Einnahme ist zur Errichtung eines Denksteins für ihn in der Nähe seiner ehemaligen Wohnung, der Thomasschule, bestimmt."[2]

As can be seen, the moment for free improvisation occurs at the end of the concert, almost like a final apotheosis. In this particular case, we also have Robert Schumann's review of the concert in which he says that with this improvisation Mendelssohn "showed himself in the full glory of his artistry".[3]

2 Printed program in Russell Stinson: *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, Oxford 2006, p. 58.

3 "[…] worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie". *Neue Zeitschrift für Musik* 7/13 (15 August 1840), p. 56, quoted and translated into English in Stinson: *The Reception of Bach's Organ Works*, p. 56.

This type of free improvisation also featured in the programs of piano recitals in the 19th century, and the practice was particularly appreciated in Paris. The typical program offered by Liszt in his concerts given in the 1840s (even in mixed programs where pieces for solo piano appeared alongside works for orchestra or small ensemble) included a final part dedicated to free improvisation; the reviews also give details of how the audience suggested themes for the improvisation. In one concert given by Liszt in Frankfurt, we learn that "[u]ne urne avait été placée à la porte pour recevoir les themes [sic] proposés et parmi lesquels on a choisi."[4]

From the wealth of information provided by Valerie Woodring Goertzen regarding the concerts of Clara Wieck Schumann, we gather that Clara preferred to prepare the audience for the programmed pieces with improvised preludes and interludes (which we will deal with below), but on some occasions, such as the concert she gave in Paris on 9 April 1832, she ended the first half of the recital with an improvisation on a given theme.[5] The typical moment for free improvisation was therefore at the end of the first or the second part of the recital.

2.1 Improvisation as the starting point for instrumental study While there is no doubt that a good "professional" improviser must possess a well-rounded knowledge of musical culture, it is interesting to note that the practice of preluding is often encouraged right from the start in learning an instrument. By "prelude" we generally mean an improvised prelude: the verb "to prelude" is almost synonymous with "to improvise" (in French and German too, *préluder* and *präludiren* signify not only "to play a prelude" but also simply "to improvise"). Those playing a written prelude are expected to perform it as if it were improvised.

Instrumental treatises therefore contain examples of very simple and very short preludes (which are sometimes used as technical exercises); here we will not go into a detailed description of these pieces since an ample bibliography already exists on this question, covering not only keyboard instruments but also various others.[6] It is likely,

4 *Revue et Gazette Musicale de Paris* 7 (23 August 1840), p. 437. See also Andrea Estero: L'improvvisazione pianistica a Parigi intorno al 1830. Permanenze e innovazioni, in: *Sull'improvvisazione*, ed. by Claudio Toscani, Lucca 1998 (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio "G. Verdi" di Milano), pp. 87–105, here p. 94.

5 Valerie Woodring Goertzen: Setting the Stage. Clara Schumann's Preludes, in: *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, ed. by Bruno Nettl with Melinda Russell, Chicago/London 1998, pp. 237–260, here p. 240.

6 The many publications dealing with this topic include Betty Bang Mather/David Lasocki: *The Art of Preluding, 1700–1830 for Flutists, Oboists, Clarinettists and Other Performers*, New York 1987; Valerie Woodring Goertzen: By Way of Introduction. Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists, in: *Journal of Musicology* 14/3 (1996), pp. 299–337; Maria Grazia Sità: Suonare prima di suonare. La prassi

though, that in the first stages the preludes have to be learned by heart, but then, as soon as possible, pupils are expected to invent their own preludes. Memory and improvisation are thus closely linked, and the prelude that is memorized and performed as if it were improvised soon becomes a prelude that is totally improvised.

The following illustrations show keyboard sources that come from Italy (and thus are probably less known); they are written for pupils who are almost beginners (or at least in their early stages of learning) and prescribe the study of the prelude with a view to improvising. These sources predate the better-known methods, such as those of Carl Czerny (op. 200 and op. 300). Speaking of Czerny, we should not forget his *Letters to a Young Lady* (c. 1830): improvisation is dealt with in the last letter, and in this case, he exhorts the young pupils to begin this practice right from the start, as soon as they have begun to consolidate their performing skills and have their first knowledge of harmony.[7]

Figure 1 shows a page from a manuscript collection of elementary pieces for keyboard, kept in the library of the Milan Conservatory, entitled *Fondamento* and dating from the second half of the 18th century.[8] The collection is introduced by a page that presents the musical notes, the clefs, the note values, the rests, the main tempo markings and accidentals. The pitches are given in alphabetical notation, and the written indications are in German. The page of elementary instructions is completed by a *Preludia* [sic] in C major consisting of seven bars, illustrating a simple procedure for affirming the tonality. Although the piece is very basic, it is highly unlikely that it was written as a first approach for a beginner (it contains full chords, octaves in the left hand, a sixteenth-note passage in the right hand, and a final trill), but the prelude clearly forms part of the skills that the pupil is expected to master early on; most probably it had to be transposed into all the keys and memorized.

Another elementary method that proposes preludes from the very first lessons is Ignazio Michele Pfeiffer's *La bambina al cembalo*, published in Venice in 1785 (figure 2).[9] We learn from the preface that the text was written for a five-year-old girl and was

del preludio improvvisato nella trattatistica per tastiera tra Settecento e Ottocento, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 31/2 (1996), pp. 303–326; Claudio Bacciagaluppi: Die Kunst des Präludierens, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, ed. by Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck and Anselm Gerhard, Schliengen 2009 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Vol. 2), pp. 169–188.

7 Czerny: *Systematische Anleitung*; id.: *Die Kunst des Präludierens* op. 300, Wien 1833; id.: *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung*, Wien [c. 1830]. See the essay by Michael Lehner in the present volume, pp. 69–97.

8 I-Mc, Noseda Z 5-11. See Sità: Suonare prima di suonare.

9 Ignazio Michele Pfeiffer: *La bambina al cembalo o sia metodo facile e dilettevole in pratica per aprendere a ben suonare, ed accompagnare sopra il clavi-cembalo o forte piano*, Venezia [1785]. See Sità: Suonare prima di suonare.



FIGURE 1 **Fondamento, ms, I-Mc, Noseda Z 5-11 (with the kind permission of the Library of Conservatorio "G. Verdi", Milano)**



FIGURE 2 **Ignazio Michele Pfeiffer: *La bambina al cembalo o sia metodo facile e dilettevole in pratica per aprendere a ben suonare, ed accompagnare sopra il clavi-cembalo o forte piano*, Venezia [1785], p. 49**

organized in a way that would make the material particularly enjoyable. It is divided into "Classes" (which correspond to sets of topics or what today we would call "teaching units"), and Class III deals with elementary notions such as *Modo di imparare la posizione della mano per tutti i salti, per avezzare la voce all'intonazione e per conoscere le note in chiave di basso* (The method for learning the position of the hand to perform all skips, to accustom the voice to proper intonation, and to read the pitches in bass clef). However, in this Class we also find the first *Cadenza, preludio o sia intonazione*, and from this point onwards each Class contains a prelude of this type of varying lengths (from two bars to two staves) that presents scales, arpeggios, et cetera.

In the book by Carlo Gervasoni, *La scuola della musica*, published in Piacenza in 1800, the prelude again appears among the first instrumental lessons (figure 3).[10] In the section dealing with *Lezioni di cembalo* (Parte Seconda, Capo VI), as early as the second lesson (§ 2) we find *Dell'intonazione o sia cadenza o preludio sul cembalo in tutti i toni maggiori e minori* (About *Intonazione*, or the cadenza or prelude, for harpsichord in all major and minor keys). After a general definition, some examples of preludes are given for the purpose of practice ("onde addestrarsi pertanto in siffatta intonazione"): twelve pieces in the major keys and twelve in the minor, organized according to the circle of fifths, each lasting four bars. The preludes are all the same; maybe the method is aimed at a pupil who is at such an early stage of study that he is unable to transpose even the simplest of pieces.

Other examples are well known and frequently quoted in the literature on this subject: in Muzio Clementi's *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte* (1801), there are short preludes by Clementi himself that precede pieces proposed as exercises by different composers. This practice is continued in the separate collection of *Preludi ed esercizi*.[11]

Between the 18th and 19th centuries, an increasing number of collections of preludes in all the keys were published, even though the technical level often exceeds that of a beginner. This type of publication continued to flourish throughout the whole of the first half of the 19th century. Here too I would like to give some examples of Italian sources from the second half of the 18th century.

The *Intonazioni ossia Preludij per tutti li toni sul cembalo* [...] *per uso de' Signori dilettanti* by Raimondo Mei (born in 1740 and died after 1812), chapel master of Pavia cathedral, date from 1787 (figure 4). The manuscript is kept in the library of the Milan Conservatory. It consists of 30 short preludes that cover all the major and minor keys (and also

10 Carlo Gervasoni: *La scuola della musica*, Piacenza 1800, p. 235. See Sità: Suonare prima di suonare.

11 Muzio Clementi: *Appendix to the Fifth Edition of Clementi's Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte, containing Preludes, Exercises, National Airs and Variations, with other Pleasing and Instructive Pieces*, London 1811 and 1821.



FIGURE 3 Carlo Gervasoni: *La scuola della musica*, Piacenza 1800, p. 27



Figure 4 Raimondo Mei: *Intonazioni ossia Preludij per tutti li toni sul cembalo* [...], ms, I-Mc, Noseda L 16-14 (with the kind permission of the Library of Conservatorio "G. Verdi", Milano)

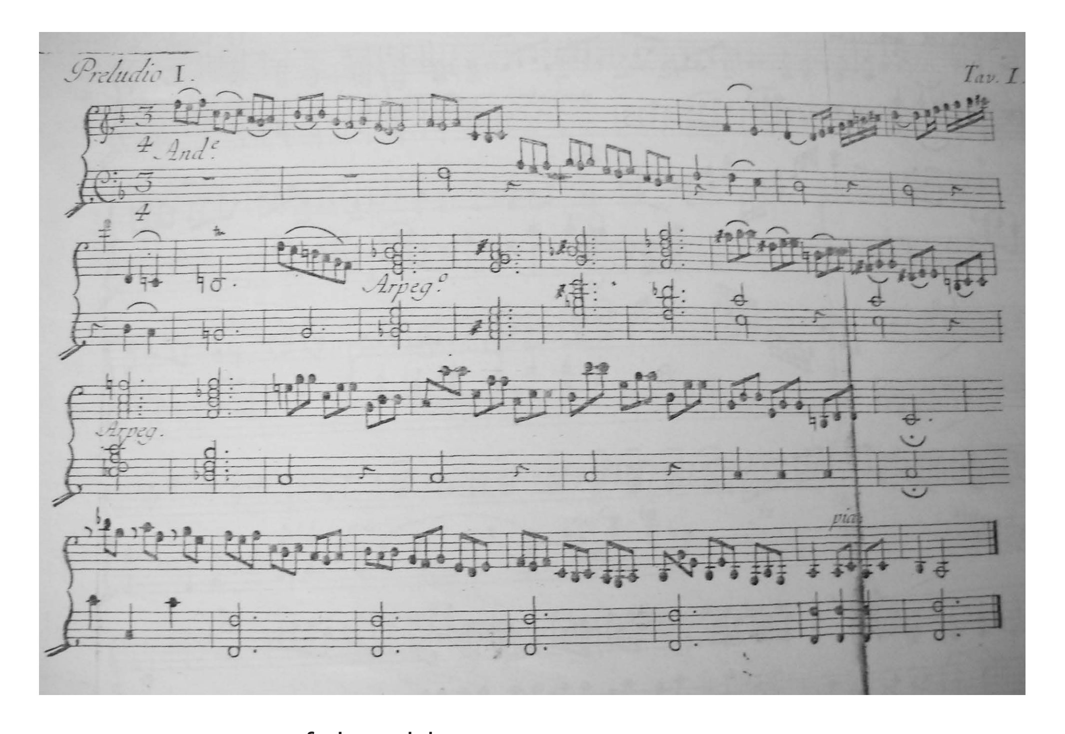


Figure 5 Vincenzo Manfredini: *Preludi o piuttosto capricci*, Tav. I, in: *Regole armoniche*, Venezia 1775, Appendix

include some keys in their two enharmonic forms – for example C-sharp and D-flat).[12] The simplicity of the writing and their designation "for beginners" bring this publication in line with many others that present the prelude in an early phase of musical education.

The prelude shown in figure 5 belongs to the collection of 14 *Preludi o piuttosto capricci ne' toni più usitati* by Vicenzo Manfredini (1737–1799), which constitutes an appendix to the treatise *Regole armoniche* published in Venice in 1775 (reissued in 1779) and dedicated to Paul Petrovich (Grand Duke of Russia), to whom Manfredini gave harpsichord lessons during his stay in St. Petersburg (1758–1769). The book doesn't explain how to compose a prelude; it simply provides these examples "for the aid of beginners". A partial list of the better-known and more frequently quoted publications is given below, which I believe bears witness to the extent and popularity of the practice.[13]

It is possible to note that in some cases the definition of "preludio" is alternated with that of "capriccio". The use of such terminology (preludio, fantasia, capriccio) is very interesting, and some distinctions are surely possible, but for the moment it is best to consider them as synonyms, taking their general meaning to be a piece of an improvisatory nature.[14]

The last collection cited in the list, Joseph Christophorus Kessler's 24 *Preludes* op. 31 (1834; dedicated to Chopin) offers a possible link with Chopin's *Preludes* op. 28 (the German edition of which was dedicated to Kessler); in fact, it is a matter of debate whether

12 Raimondo Mei: *Intonazioni ossia preludi per tutti li toni sul cembalo composte da Raimondo Mei maestro di cappella della cattedrale di Pavia per uso de' Signori dilettanti 1787*, ms I-Mc, Noseda L 16-14. See Pinuccia Carrer: La didattica preludiante. Alessandro Rolla interprete di una tradizione, in: *Alessandro Rolla. Un caposcuola dell'arte violinistica lombarda*, ed. by Mariateresa Dellaborra, Lucca 2010, pp. 267–275.

13 See, for example, Josef Antonín Štěpán: *40 preludi per diversi toni scritti e dedicati alle illustrissime signore sue scolare da Giuseppe Steffan*, Vienna [c 1762]; Tommaso Giordani: *Fourteen Preludes or Capriccios and Eight Cadences for the Piano Forte, Harpsichord, Harp or Organ*, op. 33, London [c 1785]; Jacopo Gotifredo Ferrari: *48 Preludes for the pianoforte, two in each of the twelve keys Major and […] Minor op. 42*, London 1783–1819; Bernard Viguerie: *Douze préludes dans les tons les plus usités pour le pianoforte op. 13*, Paris [c. 1805]; Johann Nepomuk Hummel: *Vorspiele vor Anfange eines Stückes aus allen 24 Dur und mol Tonarten zum nützlichem Gebrauch für Schüler*, Wien [c 1814] (Répertoire de Musique pour les Dames, Ouvrage périodique et progressif, Vol. 2/9); Johann Baptist Cramer: *Twenty-six Preludes or Short Introductions in the Principal Major and Minor Keys for the Piano Forte*, London [1818]; Carl Czerny: *48 Etudes en forme de Préludes ou Cadences op. 161*, Leipzig [c 1829]; Frédéric Kalkbrenner: *Twenty-Four Preludes for the Piano Forte, in all the Major and Minor Keys, being an introduction to the Art of Preluding*, London [1827]; Ignaz Moscheles: *50 Preludes in the Major and Minor Keys, intended as short introductions to any movement and as preparatory exercises to the author's studies, for the piano forte op. 73*, London [1827]; Joseph Christophorus Kessler: *Vingt-quatre Préludes op. 31*, Breslau 1834.

14 Maria Grazia Sità: Modi dell'improvvisazione per tastiera tra Sette e Ottocento. Il "Principio artistico" del capriccio, in: *Sull'improvvisazione*, pp. 63–85.

Chopin's op. 28 can be associated with this type of literature.[15] Personally I think this is plausible even though the collection also features a wide range of other artistic influences and was probably conceived as a unitary cycle.

The above list covers only the piano, but it is not hard to find examples of this kind for other instruments as well. In the following table, which lists works for violin, it is evident that pieces in groups of 12 or 24 keys can also be called "capriccio" (or "intonazione" or "etude"), a reference to a tradition of violin writing that can be linked to Paganini's *Capricci* of 1818. In the case of Rolla, some of the *Intonazioni* (especially those in the minor key) are preceded by a Preludio.[16]

Jacques-Pierre-Joseph Rode: 24 *Caprices en forme de d'études pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Paris 1815
Alessandro Rolla: *12 intonazioni a foggia d'esercizi per il violino nei toni di terza maggiore composti per gli allievi del Conservatorio*, Milano 1826 (and Leipzig 1828)
Alessandro Rolla: *12 intonazioni nei toni di terza minore a foggia d'esercizio per il violino, dedicate agli allievi del Conservatorio*, 2 vol., Milano 1836/37

The proliferation of publications seen in this period might lead us to think that performers, particularly the amateurs, no longer knew how to improvise; therefore, they needed ready-made preludes to be memorized and used in their performances. Certain considerations, though, may lead us to draw different conclusions. In the first place, we can observe that, in the past, collections of this kind (from the *Intonazioni* for organ by Andrea and Giovanni Gabrieli onwards) were printed at a time when, without a shadow of a doubt, this type of piece was normally improvised.

Moreover, studies carried out in other areas have shown that oral (in our case, improvisatory) and written practices could exist side by side for long periods; it has also been observed that writing can stimulate new methods of memorization and different types of creativity.[17] I therefore wish to suggest that the trend toward publishing repertoires like that of the prelude in written form is not necessarily symptomatic of a decline in the

15 Valerie Woodring Goertzen (By Way of Introduction, pp. 330 ff.) discusses this in relation to the opinions expressed by Jean-Jacques Eigeldinger: Twenty-four Preludes op. 28. Genre, Structure, Significance, in: *Chopin Studies*, ed. by Jim Samson, Cambridge 1988, pp. 167–193; later published also in French: Les Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin. Genre, structure, signification, in: *Revue de Musicologie* 75/2 (1989), pp. 201–228.

16 See Paolo Mechelli: Alessandro Rolla e il "violinismo didattico". Le 24 intonazioni (1826–1837), in: *Alessandro Rolla. Un caposcuola dell'arte violinistica lombarda*, pp. 241–266.

17 See, for example, the considerations made in Anna Maria Busse Berger: *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley/Los Angeles 2005, and, for "bel canto" repertoire, Damien Colas: Improvvisazione e ornamentazione nell'opera francese e italiana di primo Ottocento, in: *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. by Rudolf Rasch, Turnhout 2011, pp. 255–275, here p. 257.

practice of improvisation. The increased diffusion of written publications may even have provided fresh stimulus for improvisation.

In the second place, as is well known, both in the past and in the period under examination, treatises dealing specifically with improvisation – in particular dealing with the improvisation of the prelude – continued to be written, including the well-known treatises of Czerny (translated into Italian in the 19th century). Czerny's op. 200 is said to have been the first systematic method on the prelude, and this may well be true, given the breadth of the treatise.[18] However, various previous examples exist, like that of Grétry,[19] and we could of course go back to the indications of Carl Philipp Emanuel Bach on improvisation. I would briefly like to mention, among other things, that C. P. E. Bach's first suggestion for those wishing to learn improvisation is to start by harmonizing the ascending and descending scale. I have noted, in fact, that most of the (written) preludes I have examined from this period seem to be based on this very system (elaborated with a variety of figurations).[20] The harmonized scale therefore appears to be a kind of "mother form" for preludes.

In the third place, the growing body of documentary evidence regarding the practice of improvisation during concerts in the period that extends to the early 20th century (see below) provides ever more convincing proof that the publication of forms that were traditionally improvised did not automatically cause a decline in improvisation practices, at least for another century.

2.2 Improvisation as the starting point for teaching The practice of the prelude-exercise, undertaken from the early stages of study, helps the pupil to master finger patterns and harmonic sequences that can be used as a technical exercise and also as material for new improvisations. Moreover, the act of memorization involved in this type of exercise could take place naturally, without the aid of written texts; this sort of practice appears to have been usual in the Italian teaching tradition, where learning developed mainly through imitating the teacher.

An interesting documentation of this fact dating from the early 19th century can be found in the memoirs of the violinist and conductor Nicola Petrini Zamboni (1785–1849). Zamboni recalls the lessons he received from the Piedmont violinist Domenico Giorgis as follows: "Non mi faceva suonare nulla di scritto, ma mi insegnava a mente dei passi di

18 Woodring Goertzen: By Way of Introduction, p. 301, n. 6.

19 André-Ernest-Modest Grétry: *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps, avec toutes les ressources de l'harmonie*, Paris 1802.

20 Maria Grazia Sità: *Preludi, fantasie, capricci. Modi dell'improvvisazione nella musica per tastiera italiana tra Settecento e Ottocento*, unpublished thesis, Corso Superiore di Musicologia, Conservatorio "G. Verdi" di Milano, a. a. 1991/92 and Sità: Suonare prima di suonare.

concerto, dei capricci, infinite scale ascendenti e discendenti, arpeggi modulati, e cose simili, sempre passeggiando per la camera dopo la mezzanotte."[21] Giorgis was a highly skilled improviser and is remembered as a master of the extemporized variation (using the typical Italian style of performance, which at the time was much admired also in Paganini). Memorization and improvisation were therefore still fundamental moments in the teaching of an instrument in the early 19th century.

In a quite different cultural context, we find further evidence in the method of study that Friedrich Wieck adopted for his daughter Clara:[22] in this case too no score was used during the first steps of learning, and it seems that for at least a year Clara didn't learn to read music. Her father's teaching aimed instead to develop touch, singing tone and sense of rhythm alongside the knowledge of harmony. Clara learned short pieces and cadential sequences by heart in all the keys and learned to transpose and improvise. We also know that in Wieck's method, the pupil was asked to transform the main chords of a key into new figurations and passages.

This approach is not unlike the system proposed in the initial phases of Czerny's well-known treatise, *Systematische Anleitung* op. 200, and is even more similar to what we find in the first pages of *Die Kunst des Präludierens* op. 300: simple cadences (dominant chord and tonic chord) in all the keys, followed by different ways to expand the sequence, at first just as a harmonic scheme and then involving various figurations.

We can therefore conclude from these sources that teaching through example, that is to say, using an approach based on imitation, continued to thrive in the 19th century both in Italy and elsewhere, even in an epoch when the publication of instrumental methods, treatises on improvisation, and technical exercises was starting to become widespread. A combination of memorization and improvisation still held an important place at the beginning (as the basis) of musical experience.

2.3 Improvisation at the start of a piece or concert While the preludes mentioned above can be said to have a more less overtly educational scope, there is evidence that improvisations also took place in the first part of a performance, even in the context of a solo recital or a concert in the modern sense of the word. A first instance can be found in published pieces that start with a prelude (or a section similar to a prelude): generally

21 "He didn't make me play anything that was written, but he taught me by heart extracts from concertos, capriccios, infinite rising and descending scales, modulated arpeggios, and so on, always while walking around the room after midnight." Nicola Petrini Zamboni: *Memorie di un violinista cesenate* (1785–1849), ed. by Franco Dell'Amore, Cesena 1995, p. 29, quoted in Carmela Bongiovanni: Testimonianze sulla prassi improvvisativa dei musicisti italiani tra Sette e Ottocento, in: *Beyond Notes*, pp. 35–47, here p. 42; english translations by Mike Webb unless otherwise stated.

22 See Woodring Goertzen: *Setting the Stage*.

speaking these opening parts feature a style of writing that is quite different from that of the piece that follows and seem to suggest a freer type of performance, almost in fact like an improvisation.

In many of the examples I have examined, the musical material presented in such introductions is not taken up again in the course of the piece; this could be seen as proof that these introductory sections could be interchangeable (and could even be replaced by a new improvised prelude). The opening section usually establishes the key (closing either on the tonic or the dominant) and does not always reflect the atmosphere or emotional tone of the main piece (especially in the examples from the 18th century).

Some piano works by Beethoven have been identified as having introductory sections that appear to have this function: for example, the start of the *Sonata* op. 78 (No. 24), or of the *Sonata* op. 31 No. 2 (No. 17), even if in the latter case the arpeggio of the opening Largo is subsequently integrated within the form since it reappears in the course of the movement.[23] I will not go into other, still more macroscopic and well-known cases, such as Beethoven's *Fantasia* in c minor, for piano, choir and orchestra (1808), which starts with an introductory Adagio on the piano; we know that at the first performance, Beethoven didn't include this introduction but instead played his own free improvisation (a sort of lengthy improvised prelude).

It is quite clear, then, that in the period when the public concert was beginning to establish itself, pieces like this that start with an improvisation (or a pseudo-improvisation) could appear both at the start of the performance or during it. This leads us to an interesting topic regarding the private or public function of introductory improvisation: in a private context, this type of improvisation could be considered a kind of warm-up, an expressive soliloquy or a way of becoming familiar with the instrument. Some 19th-century theorists maintain that this practice was confined exclusively to the private realm: Castil-Blaze states that "le *prélude* est interdit dans les concerts publics et au théâtre",[24] whereas it was permissible in more limited gatherings.

However, an ever-growing body of evidence suggests that introductory improvisation continued to be practiced throughout the whole of the 19th century, also in recitals destined for a wider public.[25]

23 See Kenneth Hamilton: A Suitable Prelude, in: *After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford 2008, pp. 101–138, esp. pp. 108 f. Hamilton also points out some examples of this type in Mendelssohn's *Songs without words* (p. 125).

24 "Ce n'est que dans les réunions particulières que les musiciens préludent avant d'exécuter la sonate ou le concerto. Si le *prélude* est interdit dans les concerts publics et au théâtre, il prend bien sa revanche dans les assemblées d'amateurs". Castil-Blaze [François-Henri-Joseph Blaze]: Art. "Prélude", in: *Dictionnaire de musique moderne*, Paris 1821, Vol. 2, pp. 162 f. See also Estero: L'improvvisazione pianistica a Parigi, p. 93.

Nevertheless, improvisation in a public setting – in other words destined for an interlocutor – may have followed a different set of rules concerning communicative rhetoric compared to that destined for private use. For example, Warren Kirkendale made an in-depth study on music from earlier periods about the parallels that might be drawn between introductory forms such as the ricercar and the *exordium* in classical oratory.[26]

In the early 19th century, as in former eras, the prelude may have served to mark the start of the performance in a context where it was necessary to ask for silence before beginning to play. It may have served to put the audience in the right frame of mind or else for the performer to try out all the registers of the instrument (considering that instruments of the time differed greatly one from the other, with notable differences in timbre, especially among keyboard instruments). The prelude may also have helped to increase the sense of expectation among the listeners before a particularly significant piece was heard. And there are still, of course, the traditional functions of the prelude, mentioned right from the earliest sources: to warm up the fingers and to test the acoustics of the room and perhaps also the reactions of the public.

Valerie Woodring Goertzen tells us that in her public performances, Clara Schumann used to link together short pieces with preludes and transitions in order to create longer pieces of music, characterized by a variety of styles, characters and keys. To execute these transitions in a satisfactory manner, the performer would therefore have to know how to modulate from one key to another in a gradual and interesting way; exercises based on the "giro armonico" (harmonic progression), still present today in the study programmes of Italian conservatories, most certainly had their origin in this practice.

Once more the literature and treatises can provide us with evidence of this usage. For example, Francesco Pollini's treatise (published in Milan in 1812) contains no fewer than 40 pages of "Giri d'armonia" provided precisely to give the pupil "i mezzi di preludiare" by linking the keys together.[27]

Further confirmation of the presence of "preluding" pieces within a concert made up of different pieces comes from Pollini's *Tre Suonate per Clavicembalo* op. 26, "ultime delle sei annunciate nel suo Metodo adottato per il conservatorio medesimo [di Milano] non che per le Case di Educazione del Regno."[28] In the *Sonata terza* there is a section

25 Many such references can be found in Hamilton: A Suitable Prelude.

26 Warren Kirkendale: Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium from Bembo to Bach, in: *Journal of the American Musicological Society* 32 (1979), pp. 1–44. See also George Barth: *The Pianist as Orator. Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Ithaca, NY 1992.

27 Francesco Pollini: *Metodo per pianoforte/Piano Method*, ed. by Leonardo Miucci, Rome 2016, pp. 87–117.

28 "The last of the six sonatas contained in his method adopted by the same conservatory [of Milan] and by the Case di Educazione del Regno." Francesco Pollini: *Tre Suonate per Clavicembalo*, op. 26, Milano [c 1812/13].

marked Introduzione: Adagio (in c minor, with solemn double-dotted fortissimo chords followed by a sweeter cantabile phrase with an accompaniment and a Più mosso with dramatic figures and a "tempestuous" bass) that opens the first movement, a Presto in c minor (even though the movement ends with an extended coda in C major). This is followed by a second movement that again starts with a short Preludio: Allegro which establishes the key of B-flat major in which the subsequent Giga is set. On this occasion, then, the Preludio is in the middle of the sonata.

2.4 Improvisation as the starting point for musical creativity The combination of memory and improvisation, which we have seen described in instrumental methods, does not usually appear as such in the literature for teaching composition. This may derive from the fact that the word "composition" refers specifically to written composition (historically a *res facta*, often set in opposition to *cantare super librum*, or *stil a penna* as opposed to *stil a mente*). If we consider composition simply as the doctrine of counterpoint, then this may be so, but if we are speaking of the practice of basso continuo and/or *partimento*, then obviously the situation changes quite drastically.

On the other hand, if we venture into the realm of theory and philosophy, we find that the concepts of memory and improvisation are held to be very close to the concepts of imagination and fantasy. The concepts of imagination/fantasy (fancy, genius, inspiration, et cetera) are in turn considered close to the general concept of creativity.

I have had the opportunity to investigate this concept in theoretical texts from the end of the 18th century (especially those appearing in Italy);[29] in these texts, the notion of "fantasy" is considered a faculty, and a lively debate exists among the various authors as to whether fantasy is passive or active. Fantasy often coincides with the imagination, which is the place where images of objects are stored (this being a typical function of the memory dating back to Platonic philosophy), and in this sense imagination is passive, given that it receives images from the senses. It may happen, though, that the stored images are then combined and correlated in the memory; in this sense the imagination is active.

When the stored images are recalled from the memory and become once again alive and real, the activity of the memory/imagination is called fantasy. This type of imagination/fantasy that is active and able to revivify images from the memory is considered one of the faculties that an artist must possess, since it can touch the human soul ("muovere gli affetti", in the terminology used in the 18th century), that is to say, touch something that resides in the more hidden parts of the human body and soul. In the words of the

29 Maria Grazia Sità: *Il concetto di fantasia nella trattatistica musicale italiana tra Settecento e Ottocento*, unpublished thesis, Università di Venezia, Ca' Foscari, academic year 1993/94.

Milanese writer and philosopher, Pietro Verri: "Forse la memoria, quando è vivacissima, e chiamasi *fantasia*, cagiona una irritazione nelle parti più interne della mia macchina."[30]

To be a true artist, however, it is not sufficient to merely have fantasy: the fantasy needs to be stimulated, excited, fired. Only when fantasy is active and fruitful can it become creative (and is sometimes called "fancy"). At this point the combination of images already in our possession can also give rise to something new, as Eximeno writes in 1774: "L'estro consiste nella vivacità della fantasia per ravvivare e combinare le immagini degli oggetti."[31] The same concept is reiterated in 1826, when Pietro Lichtenthal suggests that fantasy "*crea* nuove idee ed immagini dalla composizione d'idee ed immagini già avute. Essa differisce dall'*immaginazione*, la quale non è altro che la facoltà di richiamare alla mente le idee già avute".[32]

Fantasy is often referred to as hot, alive, fiery; to achieve artistic creativity, it is thus necessary to have a "heated" imagination/fantasy:

"imagination échauffée" (Jean-Jacques Rousseau: Art. "Fantaisie", in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, p. 218)

"il fuoco della poetica Fantasia [...] si riaccendono ancora l'idee confuse" (Antonio Planelli: *Dell'opera in musica*, Napoli 1772, pp. 96 and 105)

"fantasia riscaldata, e stravolta" (Giuseppe Pintado: *Vera idea della musica e del contrappunto*, Roma 1794, p. 77)

"quel fuoco Divino, che Estro volgarmente s'appella" (Francesco Galeazzi: *Elementi teorico-pratici di musica*, Vol. 2, Roma 1796, pp. 245 f.)

"ed è qui appunto dove spiegar si dee quell'interiore veemenza di fuoco che inspira mai sempre canti nuovi e piacevoli, espressioni vive, naturali e commoventi, e un'armonia soprattutto pura, toccante e maestosa" (Carlo Gervasoni: *La scuola della musica*, Piacenza 1800, p. 362)

"in forza di quella spontaneità dettata da una estemporanea fantasia riscaldata" (Bonifazio Asioli: *L'allievo al clavicembalo*, Milano 1821, p. 69)

"la sua fantasia troppo ardente per essere ammorzata" (Giuseppe Carpani: *Le Haydine. Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano 1812, p. 39)

30 "Perhaps memory, when highly active and called fantasy, prompts an irritation within the innermost parts of my being." Pietro Verri: *Discorsi del conte Pietro Verri. Sull'indole del piacere e del dolore*, Milano 1781, p. 37.

31 "Fancy is constituted by the liveliness of our fantasy that revives and combines the images of objects." Antonio Eximeno: *Dell'origine e delle regole della musica*, Roma 1774, p. 121.

32 "Fantasy *creates* new ideas and images from the composition of ideas and images already possessed. It differs from the *imagination*, which is simply the faculty to call to mind the ideas already possessed". Pietro Lichtenthal: Art. "Fantasia", in: *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1826, Vol. 1, pp. 270 f., here p. 270.

"fuoco interno che arde nel Compositore […]. L'aridità geometrica delle regole raffredda l'immaginazione la più ardente". (Pietro Lichtenthal: Art. "Genio", in: *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1826, Vol. 1, pp. 289 f.)

Coming back to the affinity between the notions of fantasy and improvisation, we could say that improvisation is fundamental in order to prepare models, examples, and formulas that can be deposited in our memory. It is also necessary to have our hands ready and to react promptly. Musical, physical and finger memory must work together rapidly, and only in this manner can new combinations arise.

Already in 1768, in its definition of "Préluder", Rousseau's *Dictionnaire* states that, in addition to a full grasp of technical skills, in order to prelude, "il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille."[33]

Moving towards the 19th century, the terms "fancy" and "genius" (taken as faculties possessed by the artist) are gradually joined by the word "inspiration", seen as a faculty that presides over artistic creation. The moment of improvisation was always seen as a moment of extemporaneous musical creation, but in the writings of the 19th century this aspect starts to assume greater emphasis. The combination of memory and practice, which lies at the base of improvisation, begins to take second place. Preference is now given to underlining the act of "creation": the moment in which ideas are born (perhaps out of nowhere).

We can therefore distinguish between at least two different facets of improvisation as practiced by the professional musician in the 19th century: on the one hand, we have the performance in a concert, which displays technical skill and also the ability to combine or develop pre-existing elements (themes supplied by the public, for instance). This is the type of free invention that concluded a performance. On the other hand, there is the idea of improvisation that seems to stem more from the preluding side of the practice: improvisation as a private moment of reflection that generates the idea, the inspiration that can give rise to a new composition. Improvisation is thus an "original moment": a searching meditation that occurs not only before the performance but before the creation true and proper. The outcome of this meditation, though, may perhaps require a written version in order for it to be perfected.

The historiographer Georg August Griesinger, who in 1810 published his famous biography of Haydn, described the composer in an intense moment improvising at the keyboard in private in a sort of musical soliloquy: at that moment the idea is born (like a sort of original chaos) that will be subsequently developed in the written work following the rules of composition. Even if this description does not necessarily reflect Haydn's

33 Jean-Jacques Rousseau: Art. "Préluder", in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, p. 383.

true way of working, it nevertheless reveals the idea that Griesinger had regarding musical creation in 1810: "Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klavier. 'Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren [...]. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu souteniren.'"[34]

The following testimony regarding Mendelssohn similarly appears to underline the fact that improvisation is a private affair in which the composer sees the ripening of the fruits of his inspiration, which are still in a primitive state: it is the moment of musical creation, but to attain the finished product, further work needs to be done. In 1831, Mendelssohn admits that he is never satisfied with the results of his improvisations and even vows never to improvise again in public (which, of course, he does on many occasions): "[...] daß es ein Unsinn sei, öffentlich zu phantasiren. Mir ist selten so närrisch zu Muthe gewesen, als wie ich mich da hinsetzte, um meine Phantasie dem Publikum zu produciren. [...] ich war ärgerlich, denn mir hatte es mißfallen, und ich werde es öffentlich nicht wieder thun".[35] The audience, on the other hand, was delighted with the improvisations of Mendelssohn (and of many other improvisers), both on account of the technical display and the unpredictability of the result.

With the passing of time, the idea increasingly takes root that when listening to an improvisation, one is witnessing the creative process "in action", a birth, a poetic parturition. The emotion of listening grows hand in hand with the conviction that what is happening is unrepeatable. In this way the idea of improvisation takes on a new (romantic) nuance and becomes associated with that *authentic beginning*: the starting point for any musical journey.

(English translation by Mike Webb, edited by Dalyn Cook)

34 "Haydn always composed at the keyboard [*Klavier*]. 'I sat down [and] began to fantasize [*phantasieren*] .... Once I had seized upon [*erhascht*] an idea, my whole effort was to develop and sustain it, according to the rules of the art.'" Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, p. 114; english translation by James Webster: The Rhetoric of Improvisation in Haydn's Keyboard Music, in: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, ed. by Tom Beghin and Sander M. Goldberg, Chicago/London 2007, pp. 172–212, here p. 174.

35 "[...] it is an absurdity to extemporize in public. I have seldom felt so like a fool as when I took my place at the piano, to present to the public the fruits of my inspiration; [...] I was annoyed, for I was far from being satisfied with myself, and I am resolved never again to extemporize in public". Letter to his father, 18 October 1831, in: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832*, ed. by Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1861, p. 283; english translation after Felix Mendelssohn Bartholdy: *Letters from Italy and Switzerland*, ed. by Grace Wallace, Philadelphia ^{2}1863, p. 303. The reference is to a concert given by Mendelssohn in Munich in 1831. Mendelssohn still improvised in public for example in the Gewandhaus concerts in 1837, 1839 and 1843. See also Woodring Goertzen: By Way of Introduction, p. 334.

Lutz Felbick

Der Compositor *extemporaneus* Beethoven als »Enkelschüler« Johann Sebastian Bachs

1. Heinrich von Kleist: Vom Wert des Extemporierens bei der freien Rede Heinrich von Kleist schwärmt in einem 1805 verfassten Aufsatz mit dem Titel *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* für das Extemporieren bei der freien Rede. Die »Erregung des Gemüts«, die der Redner im Dialog mit seinem Publikum erleben könne, beflügele ihn, ungeahnte Gedanken zu formulieren. Ein solches Reden sei lautes Denken:

> »Wenn Du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rathe ich Dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der Dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob Du ihn darum befragen solltest, nein! Vielmehr sollst Du es ihm selber allererst erzählen. Ich sehe Dich zwar große Augen machen und mir antworten, man habe Dir in früheren Jahren den Rath gegeben, von nichts zu sprechen, als nur von Dingen, die Du bereits verstehst. Damals aber sprachst Du wahrscheinlich mit dem Vorwitz, Andere, – ich will, daß Du aus der verständigen Absicht sprechest: Dich zu belehren, und so könnten, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht gut neben einander bestehen. Der Franzose sagt, *l'appétit vient en mangeant*, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodirt und sagt: *l'idee vient en parlant*.«[1]

Die Gedanken können also beim Reden entstehen. Man wird ergänzen wollen, die Gedanken kämen auch beim Schreiben, beim Musizieren oder in sonstigen Situationen. Aber ist diese Ergänzung gewinnbringend für die Erfahrung, die Kleist mitteilen will? Er betont in seinem kurzen Aufsatz, man könne Reden und Schreiben in psychologischer Hinsicht nicht gleichsetzen. In der dialogisch verstandenen extemporierten Rede spüre der Vortragende die mehr oder weniger große Zuhörenergie seines Publikums. Es läge »ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht, und ein Blick, der uns einen halb ausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganz andere Hälfte desselben.«[2]

1 Heinrich von Kleist: Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: *Nord und Süd* 4 (1878), S. 3–7, hier S. 3. Ursprünglich war wohl geplant, diesen Beitrag entweder in der Zeitschrift *Phöbus* oder im *Morgenblatt für gebildete Stände* zu veröffentlichen. Schließlich kam es postum zu einem von Adolf Wilbrandt eingeleiteten Abdruck in der von Paul Lindau herausgegebenen Zeitschrift *Nord und Süd*. Vgl. *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Siegfried Streller, Peter Goldammer, Wolfgang Barthel, Anita Golz und Rudolf Loch, Berlin/Weimar 1978, Bd. 3, S. 722 f.

2 Kleist: Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, S. 4.

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-003

In der Psychologie des Dialogs hat der Mitteilende Zugang zu Ressourcen, die ihm sonst verborgen bleiben, Gedanken, die anders nicht an die Oberfläche träten, einer Resonanzsituation vergleichbar; der lauschende Zuhörer mobilisiert Saiten beim Vortragenden, die sonst nicht zum Klingen kämen.

Im 19. Jahrhundert wurde die hohe Wertschätzung, die man dieser oralen Kultur entgegenbrachte, durch das weitere Vordringen der Schriftkultur in vielen Bereichen zurückgedrängt. So stellt die Verschriftlichung der Märchen durch die Gebrüder Grimm auf der einen Seite zweifellos einen Gewinn dar, hatte aber zur Folge, dass frei erzählte Märchen immer mehr durch abgelesene Märchentexte verdrängt wurden. Offensichtlich betrachtet dies auch Heinrich von Kleist als einen Verlust und betont Qualitäten, die auf dem Wege der Schriftkultur nicht erreicht werden können: »Etwas ganz Anderes ist es, wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist.«[3]

Zweifellos würde ein Interpret klassischer Musik die Wechselwirkung zwischen Vortrag und Publikum ebenso bestätigen wie ein Redner, der seinem Vorlesungskonzept folgt. Aber auf einen feinen, jedoch entscheidenden Unterschied sei hingewiesen: Ein geschickter Redner wird gelegentlich von seinem Vortragsmanuskript abweichen und den Kontakt mit den Zuhörern durch spontan eingebrachte Gedanken suchen. Von den Interpreten klassischer Musikwerke wird diese Abweichung wegen der – aus neuer Zeit stammenden – Forderung nach Werktreue nicht akzeptiert.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts entstand eine Priorität des Schriftlichen vor der nicht-schriftlichen Äußerung.[4] Robert Schumann schrieb am 3. Dezember 1838 an Clara Wieck:

> »Eines möchte ich Dir rathen, nicht zu viel zu phantasiren; es strömt da zu viel ungenützt ab, was man besser anwenden könnte. Nimm Dir immer vor, alles gleich auf das Papier zu bringen. So sammeln und koncentriren die Gedanken sich mehr und mehr.«[5]

In seinen 1854 erschienen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* rät er: »Schreibe also mehr, als du phantasirst.«[6]

An der Zunahme der Notendrucke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich dieser Trend ebenfalls aufzeigen. Die Zeit Beethovens war geprägt vom Übergang der oralen zur Schriftkultur. Die ältere orale Kultur und die nicht-schriftliche Musik-

3 Ebd., S. 6.

4 Lutz Felbick: Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts, in: Musiktheorie 20 (2005), S. 165–181.

5 Clara Schumann: *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Leipzig 1886, S. 296 (3. Dezember 1838).

6 Robert Schumann: Musikalische Haus- und Lebensregeln, in: ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Bd. 4, S. 293–304, hier S. 303. Im Erstdruck der Regeln in der NZfM 17 (1850), Bd. 32, Beilage zu Nr. 36 (3. Mai 1850) ist diese Regel nicht enthalten.

tradition werden aber dennoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel bei Franz Liszt, immer noch gepflegt und geschätzt. Bis zum 20. Jahrhundert nahm die Fähigkeit immer mehr ab, im Konzert frei zu fantasieren. Ausgenommen davon sind Jazzmusiker, Organisten und äußerst seltene Ausnahmeerscheinungen der Klassikszene wie die venezolanische Konzertpianistin Gabriela Montero, die die »Kunst ohne Werk« noch in einem hohen Maße beherrschen.[7] Der *Compositor extemporaneus* Beethoven soll nachfolgend im Kontext dieses Paradigmenwechsels betrachtet werden.

2. Der Übergang der oralen Kultur zur Schriftkultur in der Musik des 18. Jahrhunderts Der Musikwissenschaftler Robert Lug verfasste 1983 den wegweisenden Aufsatz »Nichtschriftliche Musik«.[8] Er stellt die Musikgeschichte von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert in einem skizzenhaften Grundriss in ihrem Spannungsverhältnis zwischen Schriftkultur und den oralen europäischen Traditionen dar. Zum Verständnis seines Ansatzes ist eine kurze Darstellung des vor allem im angloamerikanischen Sprachraum entwickelten Forschungsgebietes der »oral tradition« erforderlich.[9]

Die nicht auf Schrift basierende Überlieferung des kulturellen Erbes wurde ursprünglich aus der Perspektive der Literaturwissenschaft erforscht. Es kann gezeigt werden, dass die dort vorgenommene Beschäftigung mit den »Axiomen europäischer Kultur« zu Erkenntnissen führt, die grundlegend für ein umfassendes Kulturverständnis sind, und zu einer neuen historischen Sichtweise herausfordert, die auch die Musikgeschichte betrifft.[10] Karl-Hermann Schäfer stellt unter Verweis auf Eric Havelock fest, dass das Phänomen der Oralität in den Jahren 1962/63 mit fünf voneinander unabhängig erschienenen Werken von der Wissenschaft aufgegriffen wurde.[11] Zwischen 1963 und 1983 seien zu diesem Thema weitere 136 Schriften erschienen.[12]

7 Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne 1980, dt. als: *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987.

8 Robert Lug: Nichtschriftliche Musik, in: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hg. von Aleida Assmann, Jan Assmann und Christof Hardmeier, München 1983 (Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. 1), S. 245–264.

9 Vgl. Forschungen und Veröffentlichungen des Center for Studies in Oral Tradition, University of Missouri, www.oraltradition.org (29. Juli 2018).

10 Aleida Assmann/Jan Assmann: Schrift und Gedächtnis, in: *Schrift und Gedächtnis*, S. 265–284, hier S. 265.

11 Karl-Hermann Schäfer: Homer und Platon als Gründungsväter der Medienpädagogik, in: *Franz Fischer Jahrbuch* 1997, hg. von Anne Fischer-Buck, Karl-Heinz Schäfer, Arno Warzel und Detlef Zöllner, Norderstedt 1997, S. 75–95.

12 Davon sind die Werke von Walter Ong: *Oralität und Literalität*, Opladen 1987 (orig. *Orality and Literacy*, London 1982) und Assmanns *Schrift und Gedächtnis* (1983) als Standardwerke zu betrachten. Die vor 1962 erschienene Literatur fällt demgegenüber kaum ins Gewicht, wiewohl immer

Eigentlich bedarf diese Theorie keiner ausführlichen Belege, denn in ihr spiegelt sich eine allgemeine Erfahrung. Besonders signifikant ist das spürbar bei den »performativen« Unterschieden zwischen einem öffentlich möglicherweise schlecht abgelesenen Text und einem vertraulich geführten Dialog der Interaktion, der jenseits einer verabredeten Tagesordnung stattfindet. Die öffentlich oder privat gesprochene Sprache kennt zwischen diesen beiden extremen Polen der (Klang-)Rede sehr viele Nuancen.

In der Beziehungsgeschichte zwischen der Schriftkultur und der oralen Kultur sind unterschiedlichste Perspektiven zu beobachten. Vielfach wurden die Unterschiede zwischen beiden Kommunikationsformen ignoriert. So ist bei öffentlichen Reden selten ein Problembewusstsein zu beobachten, ob eine Rede wortwörtlich abgelesen oder frei gehalten wird. Offensichtlich hält man es für zweitrangig, auf welche Weise die »Informationen« vermittelt werden.

Auch im Musikleben wurde häufig die Diskrepanz zwischen der Performance und Aufzeichnung von Musik nivelliert – gemeint sind hier nicht nur visuelle Verschriftlichungen von Musik, sondern auch andere Aufzeichnungen auditiver und/oder visueller Ausprägung – oder die dabei zutage tretenden Widersprüche ignoriert. Die Hilflosigkeit, wie mit den beiden Polen der Schriftkultur und der oralen Kultur umzugehen ist, zeigt sich in paradoxen Ausdrücken wie »orale Literatur«,[13] »Hörbücher« oder »improvisiertes Werk«.[14] Auch an den Musikhochschulen mit einer Jazzabteilung sind Auseinandersetzungen zwischen der schriftbasierten und der vornehmlich improvisierten Musik bekannt. Grundlegend ist dabei immer noch die Unterscheidung zwischen der sogenannten E- und U-Musik und zwischen jenen Studierenden, die für ihre spätere Tätigkeit in den sogenannten »Kulturorchestern« vorbereitet werden sollen, und jenen, die in einer anderen Tradition stehen.[15] Die Ernste Musik, die eng mit der Geschichte der »Kulturorchester« verknüpft ist, entstammt im Regelfall der Schrifttradition.

Ängstlich wirkende Abgrenzungsmanöver gegenüber den oralen Kulturen sind deshalb heute im Musikleben vereinzelt immer noch als ein Nachklang einer älteren

wieder Bezug genommen wird auf eine grundlegende Arbeit von Milman Parry und Albert Lord. Diese hatten mit ihren Thesen zur »homerischen Frage« die Forschungen zu den Epen Homers in ein neues Licht gerückt (vgl. Ong: *Oralität und Literalität*, S. 24 f.). Die auf Homers Epen bezogene »oral-formulaic theory of composition« geht davon aus, dass sich eine orale Kultur bei der Überlieferung der Gedächtnisinhalte grundsätzlich von den Methoden einer Schriftkultur unterscheidet. Vgl. John Miles Foley: *Oral-formulaic Theory and Research. An Introduction and Annotated Bibliography*, New York 1985.

13 Ruth Finnegan: *Oral Literature in Africa*, Oxford 1970.

14 Vgl. Andreas Haug: Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit. Ein Phantombild, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 225–241, hier S. 239.

15 Vgl. Lutz Felbick: Das »hohe Kulturgut deutscher Musik« und das »Entartete«. Über die Problematik des Kulturorchester-Begriffs, in: *Zeitschrift für Kulturmanagement* 1/2 (2015), S. 85–115.

Historie zu beobachten. In eurozentristischer Verblendung erscheint in der älteren wissenschaftlichen Literatur der Begriff der »präliteralen Gesellschaft« (vormals: Kultur des »primitiven Menschen«) in seiner Abgrenzung zur »zivilisierten Kultur«.[16] Hinweise darauf, dass die europäische Kultur durch die besonderen Werte der oralen Kulturen bereichert werden könnte, findet man dort dagegen kaum. Als seltene Ausnahme ist Walter Ong zu nennen, der feststellt, dass sich afrikanisches Epos und das alte griechische Epos gegenseitig erhellen.[17]

Es ist durchaus gewinnbringend, die Potentiale der oralen Kultur beziehungsweise die Schattenseiten der Schriftkultur zu betrachten.[18] Ong führt neun Bereiche an, in denen die orale Kultur der Schriftkultur überlegen ist. Die in einer oralen Tradition verwurzelten Personen verfügen beispielsweise über die Fähigkeit, einen längeren Gesang nach einmaligem Hören wiederzugeben.[19] Aus seiner Musikhochschularbeit kann der Autor bestätigen, dass diese Fähigkeit, die auch mit einer besonderen Kompetenz der »Höranalyse« beziehungsweise der »Gehörbildung« verknüpft ist, bei Studierenden mit grundlegenden improvisatorischen Fähigkeiten normalerweise deutlich höher ist als bei Studierenden, die sich vornehmlich mit Notenmaterial befasst haben. Wenn viele Musiker heute nicht mehr nach Gehör improvisieren können, kann man das durchaus als ein grundlegendes Problem betrachten. Wie Derek Bailey kritisch anmerkt, ist dieses Problembewusstsein aber heute kaum noch vorhanden, denn von Instrumentalisten erwartet man normalerweise nicht mehr, dass sie selber Musik schaffen.[20] Kein geringerer als Plato, dem die mündlich überlieferte Tradition noch sehr vertraut war, schreibt: »Wer denkt, er könne seine Kunst in Geschriebenem hinterlassen, und wer es aufnimmt mit der Meinung, etwas Klares und Zuverlässiges sei aus Geschriebenem zu entnehmen, der ist von reichlicher Einfalt belastet«.[21] In der Antike wurde der Kunst der Rhetorik neben den Schriftzeugnissen ein hoher akademischer Rang beigemessen. Selbstverständlich unterschied sich dieses öffentliche Reden von manchen »Vorlesungen« der

16 Jack Goody/Ian Watt/Kathleen Gough: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, übers. von Friedhelm Herboth, mit einer Einl. von Heinz Schlaffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 14; siehe auch Franz Boas: *The Mind of the Primitive Man*, New York 1922.

17 Ong: *Oralität und Literalität*, S. 34; vgl. Lutz Felbick: Improvisation im Kontext oraler europäischer und außereuropäischer Kulturen, in: *Kongressbericht des 4. Jahreskongresses der* GMTH, 14.–17. Oktober 2004, Hochschule für Musik Köln (Onlinepublikation unter www.gmth.de/proceedings.aspx), Veröffentlichung i. V.

18 Vgl. Lug: Nichtschriftliche Musik, S. 250.

19 Ong: *Oralität und Literalität*, S. 65.

20 Bailey: *Improvisation*, S. 148.

21 Plato: *Phaidros* 274c–278b, zit. nach: *Schrift und Gedächtnis*, S. 7–9, hier S. 7. Das Paradoxon dieser schriftlichen Kritik an der Schrift ist auch im vorliegenden Beitrag nicht zu vermeiden.

heutigen Universitäten. Wer in der Antike nicht in der Lage war, eine freie Rede über ein Thema zu halten, dokumentierte damit seine eigene fachliche Inkompetenz in dieser Thematik.

2.1 Definitionsprobleme des Kompositionsbegriffs Rudolf Frisius kommt zu der Erkenntnis, dass der Erforschung der Improvisation »in der musikwissenschaftlichen Arbeit bis heute weitgehend unbewältigte Probleme« entgegenstehen.[22] Die Ursachen für diese offensichtlichen Widersprüche zwischen einer primär schriftorientierten Geschichtsschreibung und den schwer zu integrierenden historischen oralen »Fakten«, besser noch: der faktisch stattgefundenen oralen Kultur, liegen im methodischen Verständnis der Musikwissenschaft. Auch der vorliegende Beitrag sieht sich mit dem Problem der spärlichen Quellenlage konfrontiert. Oft kann nur die Betrachtung des Kontextes – der Erforschung prähistorischer Sachverhalte vergleichbar – weiterhelfen.

Zentrales Quellenmaterial der historischen Musikwissenschaft sind – neben zahlreichen anderen Quellen – die im Laufe der Musikgeschichte entstandenen Kompositionen. Im letzten Jahrhundert wurden auch Werke, die »nur« in elektronischer Aufzeichnung vorliegen, als Tonträger-Quellen mit Werkcharakter akzeptiert, etwa elektronische Musik oder afroamerikanische Musik. Später traten Videoclips hinzu. Eine reduzierte Aufzeichnung eines Videoclips in Form einer Notenpartitur würde zu einer Verfälschung der künstlerischen Intention führen. Man sollte erwarten, dass die Diskussionen um die Definition des Kompositionsbegriffs, der die Grundlage dieser Forschung bildet, abgeschlossen sind. Das ist aber keineswegs der Fall. So kann beispielsweise ein von Andreas Haug im Jahre 2005 verfasster Aufsatz mit dem Titel »Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit« Anlass zu Missverständnissen geben, denn der karolingische Kompositionsbegriff unterscheidet sich grundlegend von dem der letzten Jahrhunderte. Improvisationen, die schriftlich aufgezeichnet werden, gelten heute nach allgemeinem Verständnis als ein Werk. Sofern die Aufzeichnung allerdings elektronisch erfolgt, wird dieses Musikschaffen nicht als ein Werk mit Opuszahl gewertet. Bei der Verwertungsgesellschaft von musikalischen Rechten GEMA wird diese Form

22 Rudolf Frisius: *Bekanntes und Unbekanntes. Probleme der Formanalyse in improvisierter Musik*, www.frisius.de/rudolf/texte/tx733.htm (30. Juli 2018). Gleiches gilt nach Frisius auch für das Fach Höranalyse; vgl. Lutz Felbick: Das methodisch-didaktische Konzept des argentinischen Lehrbuchs »Analisis Auditivo de la Musica« im Vergleich zu europäischen Höranalyse-Werken, in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation*, hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim 2014 (Paraphrasen. Weimarer Beiträge zur Musiktheorie, Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Bd. 2), S. 201–218; vgl. zudem Rudolf Frisius: *Fixiertes und nicht Fixiertes. Diesseits und jenseits des Klischees?*, www.frisius.de/rudolf/texte/tx734.htm (30. Juli 2018).

der Werkaufzeichnung im Regelfall niedriger eingestuft als die gleiche Musik, die in schriftlicher Form vorliegt.

Sehr aufschlussreich sind die diesbezüglichen, differierenden Darstellungen zum Begriff »Komposition« in den beiden musikwissenschaftlichen Standardwerken *Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Auflage) und im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Klaus-Jürgen Sachs verschließt sich in seinem MGG-Artikel einer historisch-terminologischen Sichtweise und möchte den Begriff Komposition nur »in allgemeiner (neuzeitlicher) Bedeutung« sehen. Nachfolgend definiert er die Kriterien eines solchen Begriffsverständnisses. Daraus folgert er: »In diesem Sinne nicht eingeschlossen in die Erörterungen des folgenden Artikels wird die Musik solcher oraler Traditionen, für die die genannten Kriterien inadäquat wären.«[23] Warum Sachs den Begriff »Komposition« nicht in den Differenzierungen seiner eigenen Terminologiegeschichte historisch adäquat darstellt, macht er nicht deutlich.[24] Damit steht er einerseits in Konflikt mit dem Grundkonzept des Lexikons, das sich dadurch auszeichnet, die lexikalischen Begriffe nicht nur aus der Perspektive der Gegenwart, sondern auch in ihrer geschichtlichen Dimension zu betrachten. Andererseits gerät Sachs in seinem eigenen Artikel in einen terminologischen Konflikt und muss bei der Erörterung der mittelalterlichen Musik von einem »vorterminologischen Sinn« des Begriffs *compositio* sprechen.[25]

Markus Bandur überzeugt in seinen Beiträgen des HmT zum Kompositions- und Improvisationsbegriff mit seiner differenzierteren Darstellung:

> »Daß dieses Verständnis [der Komposition als schriftlichem Werk] noch für das frühe 19. Jh. keineswegs als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, machen die nachdrücklichen Betonungen dieser Bedeutung im einschlägigen lexikalischen Schrifttum deutlich.«[26]

Bandur charakterisiert an anderer Stelle – Handschin zitierend – »die Eigenart der musikalischen Stegreifproduktion als ›Komponieren, das statt auf dem schriftlichen, auf dem ›mündlichen‹ Wege erfolgt‹.«[27] Der Autor liefert zu seinem historischen Verständnis des Kompositionsbegriffs in beiden Artikeln zahlreiche Belege, die selbstverständlich

23 Klaus-Jürgen Sachs/Peter Cahn/Rudolf Kelterborn/Helmut Rösing: Art. »Komposition«, in: MGG2, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 505–557, hier Sp. 506.

24 Es verwundert in diesem Zusammenhang, dass im entsprechenden, von Ernest T. Ferand verfassten Artikel in der älteren Ausgabe der MGG die »Wandlungen des Kompositionsbegriffes« ausführlich thematisiert und insofern das Thema aus einem umfassenderen Blickwinkel betrachtet wird (MGG 1958, Bd. 7, Sp. 1423–1444, hier Sp. 1427).

25 Sachs: Art. »Komposition«, Sp. 508.

26 Markus Bandur: Art. »Compositio/Komposition«, in: HmT (1996), S. 3.

27 Markus Bandur: Art. »Improvisation/Extempore/Impromtu«, in: HmT (2002), S. 7; das Handschin-Zitat stammt aus Jacques Handschin: Über das Improvisieren (1926), in: *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, hg. von Hans Oesch, Bern 1957, S. 327–331, hier S. 327.

ergänzt werden könnten durch weitere Quellen, wie Äußerungen von Komponisten zur Improvisation aus dem 20. Jahrhundert (beispielsweise von Arnold Schönberg).[28] Die im HmT von Bandur vorgenommene Integration der im MGG-Artikel ausgeschlossenen »oralen Tradition« wird der Erörterung des Kompositionsbegriffs historisch gerecht und führt zu einem adäquaten Geschichtsbild.

Beethovens Verwurzelung in dieser Art von Kompositionstradition, wie sie im 18. Jahrhundert gängig war, muss bei einer Betrachtung seines Schaffensprozesses berücksichtigt werden. Der Begriff *Composition* bezog sich, vereinzelt noch bis ins 19. Jahrhundert, sowohl auf das schriftlose als auch auf das schriftlich fixierte Schaffen. Das Begriffsverständnis von *Composition* blieb bis ins 18. Jahrhundert »vom schriftlichen Aufzeichnen losgelöst und schließt ganz im Gegenteil auch spontane Ausführung nicht aus.«[29]

Eine Auswahl an musiktheoretischen Werken des 18. Jahrhunderts wurde für die hiesige Untersuchung hinsichtlich dieser Fragestellungen beispielhaft ausgewertet. So ergibt sich ein anschauliches Bild des musikgeschichtlichen Kontextes, in den Beethoven im Rahmen seiner Bonner Organistenausbildung hineinwuchs. In dieser Beleuchtung des Kontextes wird absichtlich nicht auf die unmittelbaren Quellen zu Beethovens Improvisationskunst verwiesen, die an anderer Stelle zusammengetragen wurden. Die Quellen geben Auskunft über das spezielle Verständnis von *Composition* in dieser Zeit, welches von heutigen Definitionen des Kompositionsbegriffs, wie sie beispielsweise bei der GEMA üblich sind, erheblich abweicht.

2.2 »Obligate Fähigkeiten eines Clavierspielers« Johann Kuhnau (1660–1722) verfasste im Jahre 1700 die Schrift *Der Musicalische Quack-Salber*, die von Andreas Werckmeister in einem Text aus dem gleichen Jahr rezipiert wurde.[30] Beide berichten von einer Tradition des Extempore-Spiels, die heute im Konzertbetrieb kaum mehr üblich ist. Im Mittelpunkt stand die souveräne Beherrschung des improvisierten musikalischen Handwerks. Die Terminologie des Clavier-Virtuosen und die des guten Komponisten entsprachen nicht der heutigen, denn diese beiden Begriffe galten als identisch. Dieser Berufsstand zeichnete sich durch die Beherrschung des Handwerks aus, selbständig ein

28 Vgl. Herbert Schramowski: *Der Einfluß der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang des Komponisten*, Leipzig 1968 und Felbick: Vom Einfluss, S. 177.

29 Bandur: Art. »Compositio/Komposition«, S. 20.

30 Andreas Werckmeister: *Cribrum musicum oder musicalisches Sieb / darinnen einige Mängel eines halb gelehrten Componisten vorgestellet / und das Böse von dem Guten gleichsam ausgesiebet und abgesondert worden*, Quedlinburg/Leipzig 1700; vgl. Lutz Felbick: *Lorenz Christoph Mizler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«*, Hildesheim 2012 (Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig – Schriften, Bd. 5), S. 86–88.

Musikstück aus verschiedenen Claves extempore zusammenzustellen. Die Notation der musikalischen Gedanken durch den Komponisten war demgegenüber zweitrangig. Die Priorität lag im Sinne einer primär oralen Kultur eindeutig bei der nicht-schriftlichen Produktion. An der Fähigkeit der Improvisation (Extempore), nicht am Tempo des Notenabsolvierens, erkenne man, so Kuhnau, einen wahren Virtuosen, respektive einen guten Komponisten. Demzufolge beschrieb er den wahren Virtuosen als einen Künstler, der in der Lage sei, eine »ex tempore componierte vollstimmige Sinfonia oder Suonata« zu spielen. Ein Musiker hingegen, der die Kunst des Improvisierens nicht beherrsche, sei ein »musikalischer Quacksalber«.[31]

Wie konnte es dazu kommen, dass man am Anfang des 18. Jahrhunderts einem Musiker, der nicht improvisieren konnte, jegliche Berufsberechtigung als Musiker – selbstverständlich auch als Komponist – absprach und sich diese Auffassung in der Mitte des 19. Jahrhunderts grundlegend wandelte? Und vor allem: Welche Position nahm Beethoven in diesem Prozess des steten Wandels ein? Dazu seien die Quellen des 18. Jahrhunderts weiter befragt.

Jeder gute Clavierspieler ist nach Werckmeister im ursprünglichen Sinne des Wortes ein Componist, der weiß »wie die Claves mit einander klingen«. Deshalb zeichne er sich dadurch aus, dass er die »Natur des Claviers [...] inne hat«.[32] Ob er ebenfalls fähig ist, seine Clavierkunst schriftlich zu dokumentieren oder Notationen von anderen Musikern zu spielen, ist zweitrangig. Die heute geläufige Trennung zwischen dem Komponisten und dem Interpreten war dem Musikdenken Werckmeisters fremd. Für ihn ist die Fähigkeit eines Clavieristen, »Clavier und Composition« zu beherrschen, identisch mit der handwerklichen Beherrschung der Improvisation (extempore).[33] Auch an der Fähigkeit des Transponierens erkenne man, »ob ein Organiste sein Clavier im Kopfe hat.«[34] Wer »Tabulaturen« (gemeint ist die Notenschrift) von anderen Komponisten abspiele, setze sich dem Verdacht aus, ein Betrüger zu sein. Die Zuhörer würden dadurch »hinter das

31 Johann Kuhnau: *Der Musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbare Wissenschaft haben*, Dresden 1700, S. 507.

32 Andreas Werckmeister: *Harmonologia musica oder kurtze Anleitung zur musicalischen Composition* [...], Quedlinburg 1702, S. 67–69 (§ 126 bzw. 130). Der Begriff »Clavierspieler« beziehungsweise »Clavierist« weicht ebenso wie die Begriffe »Componist« und »Claves« von der heutigen Bedeutung ab und schließt nach damaligem Verständnis alle Musiker ein, die eine »Claviatur beherrschen«: Organisten, Cembalisten et cetera. Die folgenden Quellen zu Werckmeister sind online veröffentlicht: www.felbick.de/diverses (11. Februar 2018).

33 Andreas Werckmeister: *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden* [...], Quedlinburg 1698, Nachdruck hg. von Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1985, S. 44 (§ 75).

34 Werckmeister: *Harmonologia*, S. 69 (§ 130).

Licht geführet«, da der angebliche Kenner von »Clavier und Composition« nur die musikalischen Gedanken von anderen – quasi als Plagiat – nachspiele. Deswegen sei es nötig, dass man sich »ein wenig vorsehen / und nicht jedem Praler [sic] alsobald glauben möchte: Denn viele bilden sich ein / sie wissen schon alles«.[35] Wer nicht improvisieren kann, bleibe immer »an der Tabulatur hangen / stümpert so was hin / und kömmt nicht weiter.«[36]

Die konkreten Anforderungen an einen Clavier-Spieler gliedern sich nach Werckmeister – neben der allgemeinen musikalischen Kenntnis – in folgende Bereiche:[37]

A. Obligate Fähigkeiten des Clavier-Spielers (extempore)
- das Spiel nach Akkordsymbolen (»General-Baß«)
- die ad-hoc-Transpositionen (»Transpositionibus«)
- das Spiel von Kadenzen mit richtigen Klauseln (»Clausulieren«)
- das Ex-Tempore-Spielen eines homophonen Satzes zu einem Lied oder Choral (»Contrapunctum simplicem«)
- Lied- und Choralvariation (»Ein Thema anzubringen und zu variiren«)
- Fugenimprovisation (»fugam tractiren«)
- Melodieimprovisation (»ein Thema formiren«)

B. Optionale Fähigkeiten des Clavierspielers
- die Kenntnisse der Notenschrift (»Tabulatur«)
- das Spiel von schriftlich verfassten Musikwerken, damit man »sich dieselben [für das als bedeutender eingestufte Extempore-Spiel] zu Nutze machen« kann.

Die hier genannten Anforderungen an einen Clavierspieler übernahm Lorenz Christoph Mizler 35 Jahre später und sprach vom Virtuosen als einem Musiker, der nach dem Gehör improvisiert und sich zusätzlich für die Fragen der Musiktheorie interessiert.[38] Der in

35 Werckmeister: *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe* […], Quedlinburg 1698, Nachdruck Hildesheim 1970, S. 76–78; vgl. auch Werckmeister: *Harmonologia*, S. 68 (§ 128).

36 Werckmeister: *Harmonologia*, S. 69 (§ 131).

37 Die Fähigkeiten der Clavierspieler wurden bei den Bewerbungsverfahren (»Organistenproben«) geprüft. Schäfertöns nennt in seinem Beitrag weitere Quellen, ohne jedoch Werckmeister zu erwähnen: Reinhard Schäfertöns: Die Organistenprobe. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Die Musikforschung* (1996), S. 142–152. Auch aus der »Organistenprobe Stockholm 1613« aus Adriano Banchieris *L'organo suonarino* (Ricciardo Amadino, Venedig 1605) und aus Hans Buchners *Fundamentbuch* (1506) geht hervor, dass polyphones Stegreifspiel für Clavierspieler selbstverständlich war. Die folgenden Zitate siehe Werckmeister: *General-Bass*, S. 60 (§ 123) und ders.: *Harmonologia*, S. 66–69 (§ 123–130) bzw. unpag. Register.

38 Lorenz Christoph Mizler: *Musikalische Bibliothek*, Leipzig 1739, Bd. 1, 2. Teil (1737), S. 56 f.: »[…] ich habe aber Leute angetroffen, die vor Virtuosen gelten können, auch nicht ungeschickt setzen, nichts destoweniger eine solche Kleinigkeit [von den drei Hauptklauseln in Dur und den drei

der Barockzeit favorisierte Musikertyp ähnelt demzufolge kaum dem eines heutigen Konzertpianisten oder Cembalisten, der unter dem Aspekt der historischen Aufführungspraxis versucht, sich dem vorliegenden Notentext adäquat anzunähern. Die Quellen liefern vielmehr Hinweise darauf, dass die Arbeitsweise und das Musikverständnis eines Musikers der Barockzeit eher denen eines Jazzmusikers ähneln, dessen Schwerpunkt auf dem Studium der Improvisation liegt. Dies zeigt sich besonders anschaulich an der Biografie Johann Sebastian Bachs.

In seiner *Musicalischen Handleitung* nennt Friedrich Erhard Niedt den Generalbass den »Anfang zum Componiren«.[39] In der Abschrift, in der sich der Autor Carl August Thieme auf Bach beruft, erscheint der Begriff *Composition extemporanea* und bestätigt die ursprüngliche Einheit dieser heute oftmals getrennten musikalischen Produktionsmethoden:[40]

> »Die *Trias Harmonica* hat eigentlich ihren *usum* in der *Composition* weil eben der General Bass ein Anfang ist zum *componiren* ja würcklich wegen zusammen Stimmung der *Con* und *Dissonantien* eine *Composition extemporanea* mag genennet werden welch derjenige macht so den *General Bass* schlägt so soll auch dieses Orts hievon meldung geschehen. Wann sich im übrigen ein Lehrbegieriger solchen wohl einbildet und ins Gedächtniß präget so darf er versichert seyn das er schon ein großes Theil der gantzen Kunst begriffen habe.«[41]

Bachs improvisatorische Fähigkeiten sind ebenfalls durch einen Bericht über seinen Besuch bei dem berühmten Organisten Johann Adam Reincken überliefert. Dieser hatte fast sechzig Jahre das Organistenamt von St. Katharina in Hamburg inne und war selbst ein angesehener Improvisator. Peter Dirksen stellt fest, dass von Reincken nur wenige Werke bekannt geworden seien und resümiert: »Der Grund dafür dürfte weniger in lückenhafter Überlieferung liegen als vielmehr in der Tatsache, dass Reincken als großer

Hauptklauseln in Moll] nicht gewußt haben. Woher kommet es? weil die meisten practisch MusikVerständigen wenig, oder gar nichts auf das innere Wesen der Musik [im Sinne der Musiktheorie] sehen, und sich darum bekümmern. Sie bleiben bei ihrem Gehör, und sagen: Es kommet alles auf das Naturell an, alle Regeln gelten nichts, wenn man kein gutes Gehör hat.«

39 Friedrich Erhardt Niedt: *Musicalische Handleitung. Gründlicher Unterricht. Erster Theil*, Hamburg 1710, Cap. V.

40 Der erste Band von Niedts Lehrwerk befand sich möglicherweise im Besitz Johann Sebastian Bachs, denn er bezieht sich in der ihm zugeschriebenen Generalbasslehre auf diese *Handleitung*; vgl. die Schrift des Thomanerschülers Carl August Thieme: *Des Königlichen Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement. Für seine Scholaren in der Music*, Leipzig 1738, ms. B-Bc 27224 MSM.

41 Vollständig abgedr. in: Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 912–950, S. 916.

Improvisator seine Musik wohl nur ausnahmsweise niederschrieb.«[42] Bach bewunderte die Kunst des Orgelmeisters:[43] Er hätte nicht den Weg nach Hamburg auf sich genommen und seine Werke so häufig bearbeitet, wenn er nicht die überragende »compositorische« Bedeutung Reinckens erkannt hätte. Dieser Komponist verstand es wie kaum ein anderer, die Claves miteinander zum Klingen zu bringen.

Ein frühes Zeugnis zum Unterricht bei Bach ist 1712 von seinem Weimarer Schüler Philipp David Kräuter überliefert. In seinem Brief an das Scholarchat Augsburg vom 30. April 1712 schreibt er über seinen Lehrer:

> »[…] er ist ein vortrefflicher, dabey auch sehr getreuer Mann sowohl in der Composition und Clavier, als auch in andern Instrumenten, gibt mir den Tag gewiß 6 Stund zur Information, die ich dann absonderlich zur Composition und Clavier, auch bißweilen zu anderer Instrumenten exercirung hoch vonnöthen habe.«[44]

Selbstverständlichkeiten der zeitgenössischen Musikpraxis werden in den Quellen oft nur beiläufig erwähnt. Im Falle Bachs enthält dessen Unterrichtsblatt zum Generalbass den Hinweis: »Die übrigen Cautelen, so man adhibiren muß, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schrifftlich zeigen.«[45] Auch den geringen schriftlichen Umfang dieser »Generalbassschule« Bachs kann man als einen Hinweis darauf deuten, dass der Unterricht hauptsächlich mündlich stattfand. Dass die Schüler diese Musik »begreifen« sollten, wurde im 18. Jahrhundert sehr wörtlich genommen.

Eine anonyme Orgelschule zeigt unter anderem die Gegenbewegung zur Vermeidung von Quintparallelen. Sie wird ganz im Sinne der oralen Kultur haptisch erklärt (»daß die Händ allzeit gegen / oder von einander gehen sollen«).[46] Heute wird man diese Regel vornehmlich visuell als ein sich schriftlich darstellendes Phänomen erläutern.

42 Pieter Dirksen: Norddeutschland, in: *Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpretation*, hg. von Rudolf Faber und Philip Hartmann, Kassel 2002, S. 6–44, hier S. 38.

43 Die Bedeutung Reinckens für die Bach-Forschung wurde im Jahre 2006 nochmals durch den spektakulären Fund einer Musikhandschrift Bachs bestätigt. Dabei handelt es sich um eine Abschrift eines Orgelwerks von Reincken, die um 1700 entstanden ist und zu den frühesten Schriftzeugnissen Bachs zählt.

44 Philipp David Kräuter: Brief an das Scholarchat Augsburg vom 30. April 1712, in: *Bach-Dokumente*, Bd. 3: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, vorgel. und erl. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1972, S. 649 (Nr. 53b).

45 Johann Sebastian Bach: *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso. di J. S. B.* und *Einige Reguln vom General Baß* (begonnen 1725), die als Eintragungen im zweiten *KlavierBüchlein der Anna Magdalena Bach* überliefert sind, ms. D-B, Mus.ms. Bach P 225, fol. 65 v–67 r.

46 Anonymus: *Kurzer jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelst welches man nicht allein aus dem Grund, die Orgel recht zu schlagen […]*, Augsburg 1689, S. 18.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Bach und Beethoven bestand in deren Rezeption der *Gradus ad Parnassum* (1725) von Johann Joseph Fux.[47] Bach besaß nicht nur das lateinische Original, sondern hatte offensichtlich auch seinen Schüler Mizler angeregt, eine deutsche Übersetzung anzufertigen. Ob das Lehrwerk für Unterricht eher im Sinne der Schriftkultur oder der oralen Kultur genutzt wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Jedenfalls deutet ein Hinweis von Georg Andreas Sorge darauf hin, dass dieses Werk für Übungen zum Erlernen der Improvisation genutzt wurde. Sorge verweist explizit auf Matthesons *Kern melodischer Wissenschafften* und die *Gradus ad Parnassum* von Fux. Diese Werke könnten dem *Compositor extemporaneus* weitere Hinweise im Umgang mit den Dissonanzen geben und seien gute Vorübungen für die Improvisation einer Fuge und die Ausführung eines Themas.[48]

Sowohl Bach als auch Mozart benutzten die schematischen Werterelationen der Kontrapunktgattungen von Fux in ihrem Unterricht. Es ist durchaus vorstellbar, dass die wenigen überlieferten Quellen Hinweise auf diese Praxis des Improvisationsunterrichts liefern. In der Orgelschule *Der angehende praktische Organist* des Bach-Schülers Johann Christian Kittel wird eine Vorübung zum dem Choral *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf* in der Relation 1:6 gezeigt (Notenbeispiel 1), die dann bei Bach in der Bearbeitung des gleichen Chorals in der Relation 1:1:6:3 recht konsequent beibehalten wird (Notenbeispiel 2).[49]

Beethoven besaß die 1742 erschienene deutsche Ausgabe der *Gradus ad Parnassum*. Ab 1810 unterrichtete er seinen großen Gönner Erzherzog Rudolph in Komposition. Dieser Unterricht wurde wahrscheinlich bereits 1809 verabredet, denn ab dem Sommer dieses Jahres kompilierte Beethoven aus den wichtigsten zeitgenössischen Musiklehren Ausschnitte, hauptsächlich zum Kontrapunkt und zur Fugentheorie. Einige dieser Exzerpte legte er in eigens zusammengestellten Heften an. Zum Teil erstellte Beethoven sorgfältige Tabellen, zum Teil fasste er die Kontrapunktlehren im Fließtext mit kommentierten Notenbeispielen zusammen. Ein Heft Beethovens enthält Abschriften zum strengen Kontrapunkt aus dem Lehrwerk von Fux und befasst sich mit der vierten und

47 Fux war nicht der Erste, der Übungen in dieser Art veröffentliche. Johann Nenning legte beispielweise 1670 in Bamberg eine Improvisations- beziehungsweise Clavier- und Compositionsschule vor, in der auch Übungen nach dem Muster der späteren Fux'schen Gattungen erscheinen. Spiridion a Monte Carmelo [= Johann Nenning]: *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordiis etc.*, 1. und 2. Teil, Bamberg 1670/71, im Neudruck hg. von Edoardo Bellotti, Colledara 2003; 3. und 4. Teil [Würzburg ca. 1675–1677], im Neudruck nach einer hs. Kopie (Druck nicht erhalten) hg. von Edoardo Bellotti, Latina 2008, S. 66 f.

48 Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Teil III, Lobenstein 1747, S. 425.

49 Johann Christian Kittel: *Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1808, dritte Abtheilung, S. 58 f.



Notenbeispiel 1 **Ausschnitt aus der Choralbearbeitung zu dem Choral *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf*, verfasst vom Bach-Schüler Johann Christian Kittel. Diese ist als improvisatorische Vorübung im Sinne der Fux'schen Relationen 1:6 zu verstehen.**



Notenbeispiel 2 **Ausschnitt aus der Choralbearbeitung zu dem Choral *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf*, ebenfalls basierend auf den oben dargestellten Fux'schen Relationen (Johann Sebastian Bach: *Orgelbüchlein*, BWV 617)**

fünften Gattung.[50] Es ist angesichts des dargestellten Kontextes höchst unwahrscheinlich, dass der Unterricht primär mittels dieser Aufzeichnungen und notenschriftlicher Übungen stattfand. Ein improvisatorischer Umgang ist als pädagogische Methode eher anzunehmen.

2.3 Allmählicher Bedeutungswandel der Begriffe Komposition und Improvisation In zahlreichen Quellen wird die Nähe oder Gleichsetzung des Improvisations- und Komposi-

50 Vgl. Online-Text zur Abschrift Beethovens: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 46 f. www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=ha:wm375&_seite=1 (12. Februar 2018).

tionsbegriffs betont. Mattheson sieht im Extemporieren 1739 einen Vorgang, der identisch sei mit dem »aus dem Stegreiffe componiren«.[51] Der Titel des vorliegenden Beitrags bezieht sich auf Georg Andreas Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* (1745), in dem der Begriff *Compositor extemporaneus* 35 Jahre nach der Erwähnung bei Niedt nochmals erscheint. In seinem 30. Kapitel mit der Überschrift »Wie man etwas gutes und regelmäßiges aus dem Kopffe soll spielen lernen, oder wie man ein *Compositor extemporaneus* werden könne« führt Sorge eine Anleitung mit 16 Regeln auf, die die Grundprinzipien des Tonsatzes erläutern.[52]

Im *Kurtzgefaßten Musicalischen Lexikon*, das 1737 bei Johann Christian und Johann David Stößel in Chemnitz erschien, heißt es: »Præambula und Præludia sind solche Vorspiele oder Griffe, die ein Organist ex tempore auf seinem Clavier componiret«.[53] Diesem Kompositionsverständnis schließen sich sowohl Carl Philipp Emanuel Bach als auch Jakob Adlung an, denn beide sprechen von der »Composition aus dem Stegereif«.[54] Adlung differenziert zwischen den »Papiercomponisten« und den »Claviercomponisten«, die »ihre Sätze und Gänge vorher auf dem Claviere suchen und locken müssen, ehe solche dem Papiere können anvertrauet werden«.[55] Die Quellen zur oralen Kultur finden sich vermehrt im 18. Jahrhundert.[56] Nicht zuletzt spiegelt sich die Betonung der oralen dialogischen Vermittlungsmethode auch in den zahlreichen Unterrichtswerken, die den mündlichen Unterrichtsdialog zwischen Schüler und Lehrer in verschriftlichter Form überliefern beziehungsweise nachahmen.[57]

Das hier ausgeführte Verständnis von nicht-schriftlicher *Composition*, das sich dann allmählich wandeln sollte, ist aber keinesfalls auf den deutschen Sprachraum begrenzt.

51 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 104.

52 Sorge: *Vorgemach*, S. 419–425. Sein Buch mit dem vielversprechenden Titel *Anleitung zur Fantasie* ist demgegenüber weniger aussagekräftig. Georg Andreas Sorge: *Anleitung zur Fantasie, oder zu der schönen Kunst, das Clavier, wie auch andere Instrumente aus dem Kopfe zu spielen; nach theoretischen und practischen Grundsätzen, wie solche die Natur des Klangs lehret* [...], Lobenstein 1767.

53 *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexikon*, Chemnitz 1737, S. 294.

54 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 1, Berlin 1753, S. 131 und Jakob Adlung: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 736.

55 Adlung: *Anleitung*, S. 732 und 771 (§ 402); siehe auch Bandur: Art. »Composition«, S. 19.

56 Es wäre eine lohnende Aufgabe, nicht nur diese Schriften, sondern auch alle anderen musiktheoretischen Traktate beziehungsweise die vielen hundert überlieferten Generalbassschulen daraufhin durchzuarbeiten, inwiefern sie direkte oder indirekte Hinweise auf die Beziehungen zwischen Schriftkultur und oraler Kultur enthalten; vgl. die Literaturübersicht bei Jörg-Andreas Bötticher/Jesper B. Christensen: Art. »Generalbass«, in: MGG2, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a. 1996, Sp. 1194–1256 und David A. Damschroder/David Russell Williams: *Music Theory from Zarlino to Schenker. A Bibliography and Guide*, Stuyvesant, NY 1991.

57 Zum Beispiel *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* [entstanden 1752–1782], hg. von Thomas Emmerich, Wien 1996, aber auch Fux und viele andere mehr.

So nennt Francesco Gasparini 1708 diese Kunst »comporre all'improviso«.[58] Auch Giovanni Battista Martini spricht 1774 von »componevano all' improvviso«.[59] Diese Definition ähnelt der lexikalischen des *Dizionario e bibliografia della musica* von 1826, das Improvisation als »Comporre ed eseguire ex tempore« beschreibt.[60]

2.4 Problematik der Notation und die Diskussionen über die »Fantasiermaschine« (1752)

Hinweise zur Problematik einer »Paper-Music« liefern auch die Diskussionen um die 1752 fertig gestellte »Fantasiermaschine«, über die ihr Erfinder Johann Friedrich Unger 1774 berichtet.[61] Peter Schleuning beschreibt die »Compositionsmaschine« als eine unter einer Claviatur angebrachte Mechanik, durch die »alles, was der Spieler spielt, in währendem Spielen durch einen besonderen Mechanismus in Noten abgedruckt wird«. Diese Notation wurde als Liniennotation realisiert und ähnelt der Darstellung, wie sie heute in der Notationssoftware verwendet wird. Schleuning erwähnt Johann Friedrich Unger und Mr. Creed, die unabhängig voneinander diese Idee einer solchen »Realtime«-Papieraufzeichnung von extempore gespielten Fantasien entwickelt hätten. Am 15. März 1752 wurde die fertiggestellte Vorrichtung der Berliner Akademie präsentiert, wo sie unter Leonhard Eulers »Directorium … untersucht und gelobt wurde«.[62] Unger wirbt für die von ihm erfundene Maschine und beschreibt den Widerwillen mancher Komponisten gegen die Notation: »Sehr oft hat der Componist, zwar Lust zu spielen, aber die Begierde zu schreiben ist desto matter.«[63] Besonders aussagekräftig ist Ungers folgende Passage:

> »Ein jeder Componist aber unterscheidet sich von dem andern nicht nur in der Art der Tonfügung überhaupt, sondern es sind auch einem jeden gewisse Auszierungen und Handgriffe eigen, womit er sein Instrument behandelt, und welche der Melodie einen solchen Nachdruck geben, daß sie ohne selbigen nur das halbe Leben behält. Viele davon sind ihm so gewohnt, daß er sich ihrer selbst nicht bewußt ist, indem er sie gebraucht. Und andere sind so zart in einander geschlungen, daß es ihm, wo

58 Francesco Gasparini: *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia ^{4}1745, S. 59.

59 Giovanni Battista Martini: *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Bologna 1774, S. 57, Anm.

60 Art. »Improvvisare«, in: *Dizionario e bibliografia della musica*, hg. von Pietro Lichtenthal, Mailand 1826, Bd. 1, S. 327 f., hier S. 327.

61 *Paper-Music* ist der Titel einer CD von Bobby McFerrin. Peter Schleuning: Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 192–213.

62 Zit. nach Schleuning: Die Fantasiermaschine, S. 194 und 207. Johann Hohlfeld übernahm die handwerkliche Umsetzung von Ungers Erfindung; vgl. Adlung: *Anleitung*, S. 577 f.

63 Johann Friedrich Unger: *Entwurf einer Maschine wodurch alles was auf dem Clavier gespielet wird, sich von selber in Noten setzt. Im Jahr 1752. an die Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin eingesandt, nebst dem mit dem Herrn Direktor Euler darüber geführten Briefwechsel, und einigen andern diesen Entwurf betreffenden Nachrichten*, Braunschweig 1774, S. 5.

> nicht unmöglich, doch gewiß überaus schwer fallen würde, sie auf eine kennbare Art [in schriftlicher Form] vorzustellen. Die gewöhnlichen Noten sind also nicht geschickt genug, uns diese Schönheiten bekannt zu machen, und wer nicht das Glück hat, den Componisten selbst bey seinem Clavier zu hören, der kann ihn aus seinen Sätzen, auch nicht so genau, als zu wünschen wäre, kennen lernen.«[64]

Nicht nur im Zusammenhang mit der Diskussion über die Fantasiermaschine zeigte sich der Widerwille mancher improvisierender Künstler gegen die Aufzeichnung und schriftliche Verbreitung ihrer »Kunst ohne Werk«. Dieses Problem zeigte sich bereits im 17. Jahrhundert. Constantijn Huygens hatte Frobergers letzte Schülerin Sybilla von Württemberg um Noten des Meisters gebeten. Sie antwortete ihm am 23. Oktober 1677 ausführlich:

> »aber doch mit diser Condition das man sie nit lisse gemein werden, dan er [Froberger] mir offt gesagt das vil van seiner Composition vor ihre Composition ausgeben, und doch nit wisten mit umbzugehen, sondern selbige nuhr verderben und also nit mege das seine sachen under andere Leut hände komen täten«.

Schließlich wisse jeder, »wer die sachen nit von ihme hern Froberger Sel. gelernet, unmüglich mit rechter discretion zu schlagen, wie er sie geschlagen hat«.[65] Es ist höchst bemerkenswert, dass diese Zeitzeugin über die Unmöglichkeit einer adäquaten Froberger-Interpretation durch nachfolgende Generationen berichtet, und es ist nachzuvollziehen, warum diese zwangsläufig eine Fehlinterpretation sein muss.

Zur Problematik der Notation vermerkt Adlung: »Wie oft sitzt mancher vor dem Claviere, und wünscht bey ausserordentlichen Einfällen, daß das gespielte sogleich auf dem Papiere stehen möchte! Denn ehe man es aufsetzt, ist das beste oft längst vergessen.«[66]

Zu diesem Notationsproblem stellte der Biberacher Organist Justin Heinrich Knecht fest, dass man »den zu Papier gebrachten Phantasien das Gezwungene ziemlich ansiehet.«[67] Einige Komponisten (zum Beispiel Jean-Henri d'Anglebert) lösten dieses Problem, indem sie nur eine approximative Notationsskizze vorgaben, die den zeitlichen

64 Ebd., S. 4.

65 Johann Jacob Froberger: *Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung. Partiten und Partitensätze*, hg. von Siegbert Rampe, Kassel 2002 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 3), S. VIII; vgl. auch Pieter Dirksen: A Froberger Miscellany: 1. The Huygens-Sibylla Correspondence (1666–1668); 2. A Preliminary Source-List of Froberger's Keyboard Music; 3. Bibliography, in: *The Harpsichord and its Repertoire*, hg. von Pieter Dirksen, Utrecht 1990, S. 325–332.

66 Adlung: *Anleitung*, S. 577, Anm.

67 Justin Heinrich Knecht: Etwas über das Präludieren überhaupt, in: *Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788*, Bd. 1, hg. von Heinrich Philipp Bossler, Speyer 1788, Nr. 13 (24. September 1788), Sp. 98–101, hier Sp. 100.

Ablauf nur andeutete.[68] C. P. E. Bach sträubte sich sogar lange gegen die Notation von Clavierfantasien überhaupt, und fragte sich, »wie viele sind deren, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen?«[69]

2.5 C. P. E. Bach als bedeutender Lehrmeister des 18. Jahrhunderts Schleuning beschrieb in seinen Forschungen zur Improvisationskultur des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur die Fantasiermaschine, sondern verfasste einen für die hiesige Thematik aufschlussreichen Beitrag mit dem Titel »Carl Philipp Emanuel Bachs berühmtester Schüler – Ludwig van Beethoven«.[70] In der Tat kann man wirklich von einer Schülerschaft sprechen, denn Beethoven beispielsweise studierte die Methode des Bachsohns nicht nur sehr intensiv, sondern war davon so überzeugt, dass er wiederum Czerny auf der Grundlage von Bachs Clavierschule ausbildete.[71] Im zweiten Band seiner Clavierschule widmete der Bach-Sohn das 41. Kapitel dem Thema »Von der freyen Fantasie«. Für ihn »war die Improvisationsfähigkeit für den Clavierspieler immer noch obligat«:

> »Man verlanget noch überdies, daß ein Clavierspieler Fantasien von allerley Art machen soll; daß er einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und der Melodie aus dem Stegereif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler übersetzen, alles ohne Unterscheid vom Blatte weg spielen soll, es mag für sein Instrument eigentlich gesetzt sein oder nicht; daß er die Wissenschaft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterscheid, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezieferten Basse spielen soll; daß er diesen Generalbaß manchmahl aus Partituren von vielen Linien, bey unbezieferten, oder ofte gar pausirenden Bässen, wenn nemlich eine von den andern Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, ziehen und dadurch die Zusammenstimmung verstärcken soll, und wer weiß alle Forderungen mehr?«

> »Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern […], welche nicht in auswendig gelernten Passagien oder gestohlnen Gedancken bestehen«.[72]

68 Zum Beispiel im Prélude seiner *Première Suite*, Paris 1689, oder auch bei Jean-Philippe Rameau: *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1706, Prélude.

69 Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 10. Februar 1775; vgl. Carl Hermann Bitter: *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 340–342, hier S. 341.

70 Peter Schleuning: Carl Philipp Emanuel Bachs berühmtester Schüler – Ludwig van Beethoven, in: *Carl Philipp Emanuel Bach als Lehrer. Die Verbreitung der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs in England und Skandinavien*, hg. von Hans Günter Ottenberg, Frankfurt (Oder) 2005, S. 151–166.

71 Marianne Betz: Art. »Fantasia«, in: HmT (2001), S. 12; vgl. Carl Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von Walter Kolneder, Straßburg/Baden-Baden 1968, S. 28.

72 C. P. E. Bach: *Versuch*, Teil 1, Vorrede [S. 2] und S. 122 f.; siehe auch: Von der freyen Fantasie, ebd., Teil 2, Berlin 1762, S. 325–341. Zu der Formulierung der »gestohlnen Gedancken« vgl. ähnlich lautende Formulierungen bei dem oben bereits zitierten Werckmeister.

2.6 Markante Gegenpositionen 1733–1752: Die freie Fantasie als »Missgeburt« Im Umfeld des Thomaskantors J. S. Bach wurde zur Zeit des radikalen Rationalismus Wolff'scher Prägung engagiert über den Wert und Unwert des Fantasierens diskutiert. 1733 veröffentlichte der Leipziger Universitätslehrer und Philosoph Johann Christoph Gottsched die Schrift *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit*. Sie galt als populäre Zusammenfassung der Philosophie von Christian Wolff, dem Erfinder des »Geistes der Gründlichkeit«, wie Kant den philosophischen Vorgänger charakterisierte.[73] Diese Gründlichkeit veranlasste Gottsched dazu, sich energisch gegen das Extemporieren auszusprechen:

> »Die eine Art sich etwas ohne Beobachtung eines zureichenden Grundes einzubilden, heißt eigentlich träumen, oder phantasiren: Weil man im Schlafe oder hitzigen Fieber dergleichen Einfälle zu haben pflegt. Gleichwohl bedienen sich ungeschickte Mahler, Poeten und Componisten vielmals dieser Kraft, und bringen dadurch lauter Misgeburten zur Welt, die man Träume der Wachenden nennen könnte. Die Grotesken der ersten, und die ungereimten Fabeln der andern können hiervon zu Exempeln dienen.«[74]

Andere Aufklärer übernahmen diese Gedanken Gottscheds. Beispielsweise vertrat der Bach-Schüler Mizler die Auffassung, ein Musikstück müsse soweit möglich nach der Vernunft eingerichtet werden und der schriftlichen Nachvollziehbarkeit unterliegen. Demzufolge sei ein nicht schriftlich verfasstes, aus dem Stegreif entstandenes Musikstück »nicht viel werth«. Offensichtlich kannte Mizler die oben zitierte Passage seines Lehrers Gottsched, denn er sprach ebenfalls von »Mißgeburthen«, die angeblich durch spontane Kreationen entstünden.[75]

Gottscheds Kritik an der Stegreifproduktion trat auch in dem sogenannten Hanswurststreit zutage, der sich im Zusammenhang mit seinem Bemühen um ein den Zielen der Aufklärung dienendes zeitgenössisches Theater entfachte. Seit dem 16. Jahrhundert trat dieser »Hans Worst« in Stegreifkomödien auf. Seine Bühnenkunst und seine Wortbeiträge waren spontan improvisiert und konterkarierten in vielen Fällen die Anliegen der Zensur. Hintergrund dieser Problematik war die damals übliche strenge Aufsicht der aufgeführten Bühnenwerke durch die Zensurbehörden. Es ist leicht nachvollziehbar, dass sich die Improvisationen derartigen vorherigen, rationalen Kontrollmechanismen entziehen. Gottsched, dem eine in diesem Sinne kontrollierte Bühnenkunst ein großes Anliegen war, hatte Caroline Friederike Neuber 1737 deshalb dazu veranlasst, die Figur

73 Immanuel Kant: *Critik der reinen Vernunft*, Riga ^{2}1787, Vorrede, S. XXXVI.

74 Johann Christoph Gottsched: *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit*, Leipzig 1733, Bd. 1, S. 224 (§ 458).

75 Felbick: *Lorenz Christoph Mizler*, S. 87; Mizler: *Musikalischer Staarstecher*, Leipzig 1740, S. 97. Das Argument Mizlers, jegliche spontane Äußerung widerspreche der Natur, ist irreführend und nicht nachvollziehbar, denn in der »Natur« gab es schon vor der Erfindung der Schrift sprachliche Extempore-Äußerungen.

des Hans Wurst von der offenen Bühne zu verbannen. Dieser wurde »zum Tode verurteilt und anschließend als Puppe auf einem Scheiterhaufen im Freien demonstrativ verbrannt«.[76] Das erregte großes Aufsehen und zeigte besonders in Wien Wirkung, denn die Missachtung dieser beliebten Stegreif-Tradition traf auf Widerstand.[77] Da die Zensur die vor der Aufführung schriftlich nicht fixierten Gedanken nicht vorab begutachten konnte, ordnete wiederum Maria Theresia 1752 durch ein Extemporierverbot an, dass nur die Vorstellungen, die »wol ausgearbeitet befunden werden, auf dem hiesigen Theater zu producieren gestattet seien«.[78] Derweil kritisierte Gotthold Ephraim Lessing im Jahre 1759 die Initiative Gottscheds, denn dieser habe einen »Fluch auf das extemporiren« gelegt.[79]

Unter den Aufklärern gab es also sehr unterschiedliche Einschätzungen vom Wert der Improvisation. Es gab solche, die die orale Tradition noch sehr zu schätzen wussten. Dem standen die vermeintlich Fortschrittlichen gegenüber, die die Eigengesetzlichkeit und die künstlerischen Potentiale der freien Fantasie verachteten und stattdessen nur die Vorzüge der gründlichen schriftlichen Ausarbeitung sahen.

Wo stand Beethoven? War ihm das »moderne« Musikdenken im Sinne der Gottsched-Tradition oder die konservative Extempore-Tradition näher? Zweifellos bemühte sich auch Beethoven um eine gründliche Ausarbeitung seiner musikalischen Gedanken, aber in seinem positiven Verhältnis zur Improvisation kam eher eine konservative Seite seines Musikdenkens zum Vorschein; eine Art Musik zu schaffen, die ihn ebenso begeisterte wie das differenzierte Ausarbeiten eines Notentextes.

2.7 Gleichzeitigkeit der alten und neuen Denkweise Im Vorbericht von Friedrich Wilhelm Marpurgs Clavierschule *Die Kunst das Clavier zu spielen* von 1761 wird auf die Neuartigkeit seiner Methode hingewiesen. Man solle in dem Werk »nicht mehr suchen, als einen vollständigen Unterricht von einer regelmäßigen und bequemen Fingersetzung.« Sehr bewusst sei die Anweisung zum Generalbass-Spiel nicht in die Clavierschule integriert worden.[80] Dieses neue Curriculum, welches sich nun auf die korrekte und physiologisch optimale Ausübung konzentriert, ist kennzeichnend für eine grundlegende

76 Herbert Ziessler: *Vom Leben und Wirken der Frau Neuberin*, Reichenbach 1957, S. 31.

77 Sybille Maurer-Schmoock: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1982, S. 168–173.

78 Vgl. Karl von Görner: *Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels*, Konegen 1884, S. 4.

79 Gotthold Ephraim Lessing: *Briefe, die neueste Literatur betreffend* […], Bd. 1, Teil 1, Berlin 1759, S. 99, Siebzehnter Brief vom 16. Februar 1759. Dieser Brief enthält eine grundlegende Kritik an Johann Christoph Gottsched.

80 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Augsburg 1761, unpag. Vorbericht. Die Ausgabe ist ein Augsburger Nachdruck der Berliner Erstausgabe von 1751. Das Vorwort stammt nicht vom Verfasser selbst.

Veränderung. Das Verständnis der harmonischen Abläufe und Stimmführungsregeln bildet nicht mehr den Mittelpunkt des Unterrichts, es wird zu einer entbehrlichen Randerscheinung.

Allerdings folgen nicht alle Zeitgenossen Marpurgs dieser neuen Entwicklung: Offensichtlich unterrichtete Leopold Mozart nicht nach dieser neuen Methode, denn die Vermittlung der kompositorischen Prinzipien war bei ihm zentraler Unterrichtsgegenstand.[81] Dies zeigt sich bekanntlich bei seinem bekanntesten Schüler, seinem eigenen Sohn Wolfgang Amadeus. In einer Frankfurter Konzertanzeige hieß es 1763, dass er »nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (solange man zuhören will, und als allen, auch den schwersten Tönen [Tonarten], die man ihm benennen kann) vom Kopf phantasiren« könne.[82] Auch der Lehrer Placidus Scharl bestätigte in seinen Aufzeichnungen der Jahre 1759–1770, »musikalisches Fantasieren sei die Passion des jungen Mozart gewesen.«[83] Der Vorgang des Komponierens war für Mozart nicht identisch mit dem Akt des Notenschreibens. Wie vielfach berichtet, entstand die Komposition im Kopf und wurde dann entweder auf dem Clavier improvisiert oder in wesentlich mühevollerer Arbeit zu Papier gebracht. Letzteres gehörte nicht zur Passion Mozarts, sondern war ihm eine lästige Pflicht. Trotz der vielfach nachweisbaren Bedeutung der Improvisation für Mozarts Schaffen sucht man in der heutigen Mozart-Forschung vergeblich nach einer namhaften Institution, die sich dieses Schaffensbereichs mit ähnlicher Sorgfalt annimmt, wie dies in der Internationalen Stiftung Mozarteum mit der Neuen Mozart-Ausgabe geschieht.[84] Immerhin wird in der Gesamtausgabe auf zeitgenössische Berichte hingewiesen, die ausführen, dass Mozart bereits im Alter von sieben Jahren »bald mit Accorden ganze Stunden aus seinem Kopfe phantasieren« konnte.[85]

Bei der – möglicherweise nur legendären, aber durchaus vorstellbaren – Begegnung Mozarts mit dem jungen Beethoven im Jahre 1787 habe dieser eine Fantasie gespielt. »›Das ist recht hübsch‹, sagte Mozart, ›aber eingelernt‹. Gekränkt bat sich Beethoven ein

81 Ulrich Kaiser: *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von* W. A. *Mozarts Kompositionen* 1761–1767, Kassel 2007, S. 28 und 84.

82 Anzeige aus dem *Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt* vom 30. August 1763, in: Maria Belli-Gontard/Johann H. Lerz/Johann Adam Creutz: *Leben in Frankfurt am Main. Auszüge der Frag- und Anzeigungs-Nachrichten (des Intelligenz-Blattes) von ihrer Entstehung an im Jahre* 1722 *bis* 1821, Frankfurt a. M. 1850, S. 26.

83 Schramowski: *Der Einfluß der instrumentalen Improvisation*, S. 72; siehe auch Hermann Abert: W. A. *Mozart*, Bd. 1, Leipzig 1955, S. 25.

84 Vielfache Belege zur Improvisationspraxis bei Mozart finden sich bei Schramowski: *Der Einfluß der instrumentalen Improvisation*, S. 72–80.

85 Zitat aus dem *Augsburgischen Intelligenz-Zettel* vom 19. Mai 1763, zit. nach *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, ges. und erl. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1961 (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Bd. x/34), S. 22; vgl. Kaiser: *Die Notenbücher*, S. 84.

Thema aus und fantasierte so, daß Mozart zu einigen Freunden sagte: ›Auf den gebt acht, der wird euch noch was erzählen‹.«[86]

Diese markanten Fragmente sind exemplarische Zeugnisse der hohen Improvisationskultur der Wiener Klassiker. Beethoven schätzte zwar das musiktheoretische Erbe des 18. Jahrhunderts außerordentlich und beherrschte die Improvisationskultur hervorragend, er hatte aber ebenfalls an musiktheoretischer Literatur Interesse, in welcher die Improvisation als zentrale Fähigkeit des Komponisten und Clavierspielers keine Rolle mehr spielt. So hatte er offensichtlich Johann Philipp Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* studiert, denn er kopierte daraus zwei Beispiele, die er wahrscheinlich für den Unterricht nutzte.[87]

Wiewohl man gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht von einem Aussterben der oralen Kultur sprechen kann, mehren sich die Quellen, in denen auf das Wagnis der Improvisation hingewiesen wird. So wurde die musikalische Kunst mehr und mehr perfektioniert und Aufführungsrisiken wurden gemieden. So rät etwa Daniel Gottlob Türk 1789 in der *Klavierschule*, bei einer Kadenz doch besser auf die Improvisation zu verzichten und die Gedanken vorher zu notieren.[88]

Andererseits hält Türk an der Verbindung der Klavierschule mit dem Generalbassunterricht fest, denn in seiner 1791 erschienenen *Kurzen Anweisung zum Generalbaßspielen* weist er auf ein bereits entworfenes umfangreicheres Werk über den Generalbass hin, das »als zweyter Theil meiner größern Klavierschule angesehen werden kann.«[89]

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es bei Heinrich Christoph Koch, Johann E. Häuser, Anton Schindler und anderen zwar noch vereinzelt Hinweise, die auf die alte Tradition des Extemporierens hindeuten, nichts desto trotz wird die »Oralität« zunehmend zu einer Randerscheinung des öffentlichen Musiklebens.

Das Studium des Musikdenkens im 18. und 19. Jahrhundert zeigt, dass man Beethoven sowohl als einen *Compositor extemporaneus* als auch einen vom »Geist der Gründlichkeit« geprägten Tonsetzer begreifen sollte. In diesem Sinne kann er als ein Grenzgänger zwischen dem alten und neuen Kompositionsbegriff und zwischen oraler und schriftlicher Kultur verstanden werden. Die in Umrissen hier vorgelegte Analyse des allmählichen Paradigmenwechsels ermöglichte eine neue Perspektive auf den Schaf-

86 Howard Chandler Robbins Landon: *Mozart and Vienna*, London 1991, S. 36.

87 Beethoven-Haus Bonn, Manuskript BH 81, www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac_bibliothek_de&_opac=hans_de.pl&_t_show=x&_reccheck=614&_wert=kunst+des+reinen+satzes&_wertre g=SSW&_x=u, (27. Januar 2018).

88 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig/Halle 1789, S. 313.

89 Daniel Gottlob Türk: *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Leipzig/Halle 1791, unpag. Vorerinnerung, [S. 1].

fensprozess Beethovens. Der Terminus *Composition* sollte im Begriffsverständnis des 18. Jahrhunderts beleuchtet werden. Unter diesem Einfluss steht auch Beethoven, bei dem im Gegensatz zu manchen Gelehrten des 18. Jahrhunderts ein positives Verhältnis zum Extemporieren nachweisbar ist. Deshalb ist Beethoven weit von der Meinung Gottscheds und Mizlers entfernt, die »Kunst ohne Werk« sei als eine Missgeburt zu bezeichnen. Aber der Komponist unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von seinen Vorgängern, denn für den oben erwähnten Organisten Reincken war die Notation seines musikalischen Schaffens recht unbedeutend, Beethoven steht hingegen trotz seiner Verbindung zu den alten oralen improvisatorischen Traditionen auch unter dem Einfluss einer sich im 19. Jahrhundert mehr und mehr entwickelnden Schriftkultur und der damit verbundenen explosionsartig ansteigenden Zahl von Notendrucken, die den Musikverlagen gute Gewinne garantierte.

Giorgio Sanguinetti

A Partimento in Classical Sonata Form by Giacomo Tritto

Giacomo Tritto (*Altamura 1733; †Naples 1824) was a prolific, albeit not tremendously successful, opera composer. In his remarkably long life, he wrote more than fifty operas, mostly comic operas – a lesser genre in late eighteenth-century Naples. Today, his operatic output is remembered mainly because of *Il convitato di pietra*, a comic opera staged at the Teatro de' Fiorentini in Naples in 1783, five years earlier than Mozart's *Don Giovanni*.[1] Tritto's opera, on a libretto by Giovanbattista Lorenzi, is a fine example of the comic side of the Don Giovanni myth and has been recently restaged at the Teatro Verdi in Pisa in the season 2015/16.

Tritto was also one of the most influential Neapolitan teachers of his age. When the two surviving conservatories of the original four, Sant'Onofrio and the Pietà dei Turchini, merged in 1806 into a new Collegio di Musica, instead of a single director, Giuseppe Bonaparte chose Tritto along with Fedele Fenaroli and Giovanni Paisiello to form the so-called Triumvirato – a board of governors – that lasted until 1813, when Niccolò Zingarelli became the sole governor. Tritto achieved the highest honour through all the stages of his long career. He entered the Conservatorio della Pietà dei Turchini in 1746, where he was a student of Pasquale Cafaro and Nicola Sala.[2] In 1759 he became "maestrino" (teaching assistant) of Cafaro and in 1785 "secondo maestro straordinario" in the same Conservatorio, where in 1799 he became full professor of counterpoint and composition.[3]

1 The position of Tritto's opera as a precursor of Mozart's *Don Giovanni* has attracted a considerable size of musicological attention. See Stefan Kunze: Don Giovanni vor Mozart. *Die Tradition der Don Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*, München 1972; Nino Pirrotta: *Don Giovanni in musica. Dall' "Empio punito" a Mozart*, Venezia 1999; Daniel Brandenburg: Giacomo Tritto. Il convitato di pietra in Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento, in: *Studi in onore di Friedrich Lippman*, ed. by Bianca Maria Antolini and Wolfgang Witzenmann, Firenze 1993, pp. 145–174; and Friedrich Lippmann: Vincenzo Fabrizi im Verhältnis zu Giacomo Tritto und Giuseppe Gazzaniga. Sein Convitato di pietra, Rom 1787, in: *Musica come pensiero e azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, ed. by Marina Vaccarini, Maria Grazia Sità and Andrea Estero, Lucca 2014, pp. 125–145.

2 According to Francesco Florimo: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Vol. 1, Naples 1869, p. 571.

3 The first biography of Tritto is contained in Carlo Antonio de Rosa, marquis of Villarosa: *Memorie dei Compositori di Musica del Regno di Napoli*, Naples 1840. A few years later, in 1844, Adrien de la Fage published a biographical sketch in *Miscellanées musicales*, Paris 1844, pp. 173–185. Fétis included Tritto in his *Biographie universelle des musiciens* (Paris 1864) drawing his information from

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-004

As a student of Sala and Cafaro, Tritto was a *Leista* – a follower of the tradition originating with Leonardo Leo (1694–1744). At the end of the eighteenth century, the *Leisti* were a minority, the majority of teachers in Naples being *Durantisti* – followers of Francesco Durante (1684–1755), the other great maestro (together with Leo) of the golden age of the Neapolitan conservatories.[4]

According to Francesco Florimo (who was his student), Tritto was a great admirer of Nicola Sala's counterpoint treatise: "[Tritto] studied and carefully pondered the *Regole di contrappunto pratico*, in those times not even printed, and became such an ardent admirer of them that he elected them, in his opinion, to be the surest and easiest guide and adopted them as a textbook throughout all his long teaching career."[5] Florimo stated that Tritto had a "crowd" of students: among them Ercole Paganini, Giuseppe Farinelli, Ferdinando Orlandi, Gaspare Spontini, and Pietro Raimondi.[6] Other students, such as Nicola Manfroce, Saverio Mercadante, Carlo Conti and Vincenzo Bellini, began their studies with the *Leista* Tritto but later continued with the *Durantista* Zingarelli. Florimo was, of course, a special student of Tritto's. At a certain point, Florimo wanted to move from Tritto's class to that of his rival, Zingarelli. Florimo diplomatically put forward a fellow student, Carlo Conti, to act as ambassador to Tritto and make his request, but the reaction of the master was surprisingly benevolent. Smiling, he said: "I am glad – actually, I approve – of your move to Zingarelli's class. Although music is one and only one, knowing both schools will surely benefit you. Whenever you want any advice from me, please come, and I will always be more than willing to help you."[7]

Towards the end of his life, Tritto managed to publish two theoretical works: *Partimenti e regole generali* (Partimenti and General Rules) and *Scuola di contrappunto* (School of

Villarosa and De la Fage. In the twentieth century, biographical sketches of Tritto appeared in Carlo Schmidl: *Dizionario universale dei musicisti*, Milan 1926–1929; and Giacomo De Napoli: *La triade altamurana*, Altamura 1932. See also Valentina Rossi: *Giacomo Tritto, un musicista napoletano del '700. Primo tentativo di ricognizione sulle fonti e sull'opera*, Diss. Naples: University Federico II, 1989/90.

4 For a fresh look on the *Leisti* versus *Durantisti* controversy see Peter van Tour: *Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala 2015.

5 "Quindi passò sotto la direzione di Nicola Sala, e studiò e meditò accuratamente le *Regole di contrappunto pratico*, allora non peranco stampate, e ne divenne talmente passionato ammiratore, che le prescelse, com'egli opinava, a guida più facile e più sicura, e le adottò per tutto il tempo del suo lungo insegnamento." Francesco Florimo: *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Vol. 3, Naples 1882, p. 49.

6 Ibid., p. 50.

7 "Son contento, anzi approvo che andiate da Zingarelli, e quentunque la musica non sia una, pure il conoscere le due scuole non potrà che recarvi vantaggio; quando vi piacerà avere qualche mia lezione, venite, e mi troverete sempre prontissimo a darvene." Ibid., p. 50.

Counterpoint).[8] Tritto was eighty-three then, and the king of Naples Ferdinand I (formerly Ferdinand IV), as a sign of admiration and esteem, covered the expenses for the publication of the two treatises. The dedication of both works to Ferdinand I (taken by Ferdinand IV in 1816 when he restored his kingdom for the second time and annexed Sicily to Naples in the new "Kingdom of the two Sicilies") is a demonstration of Tritto's conservative position, both politically and artistically. Both works were published by Ferdinando Artaria, a member of the same Artaria family that dominated the musical printing business in Vienna during Beethoven's life.

As often happens with the Neapolitan maestri, *Partimenti e regole generali* shows a mixture of conservative and modern taste. As a *Leista* Tritto favoured a dense, intricate counterpoint, but, at the same time, he was open to modern tendencies: in fact, he was perhaps the only master who wrote partimenti in Classical sonata form.[9] I have discussed elsewhere some idiosyncrasies of Tritto's approach to partimento teaching, such as his treatment of cadences (he lists four types instead of the usual three) and his symmetrical version of the rule of the octave, both probably being tokens of his *Leista* lineage.[10] Another *Leista* feature is the use of a slur above several bass notes to indicate the persistence of the same chord, a notational device already used by his teacher Sala.[11]

The main bulk of *Partimenti e regole generali* consists of 24 *Lezzioni* and 12 fugues, all notated as partimenti, in increasing order of difficulty. The notational technique strictly follows the complexity of each individual partimento. The first *Lezzioni* are all written as figured basses and insist on the basic rules of partimento playing: cadences, rules of the octave, syncopations, bass motions and the like. With *Lezzione* 8 the tenor clef enters, and in *Lezzione* 10 the exchange between tenor and bass clef takes place every bar, thus signalling a multilayered texture and strongly implying the usage of imitation. With *Lezzione* 17 we enter a new dimension of complexity. This partimento is a special kind of a fugue, actually a hybrid between a fugue and a Classical sonata form. Its realization goes far beyond that of a figured (or unfigured) bass. From this point onwards, all remaining

8 Giacomo Tritto: *Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del Basso*, Milan [1816]; id.: *Scuola di Contrappunto ossia teorica musicale dedicata a sua maestà Ferdinando I*, Milan [1816].

9 It is noteworthy that the partimento principle also permeates the other treatise, the *Scuola di contrappunto*, in form of *Lezzioni* and fugues. However, Tritto makes it clear that the student should realize the *Lezzioni* in written form, strictly following a fixed number of parts: "Farete le seguenti sei lezioni a due, a tre, ed a quattro voci." Ibid., p. 22.

10 Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, New York 2012, pp. 107, 124.

11 See the first two *Lezzioni*.

partimenti point to the development of the ability to transform sketchy notation into a rich, fully resonant texture.

In my book *The Art of Partimento* I use the term "sonata" for a wide array of partimenti, ranging from Pasquini to Tritto, with one caveat: that the label "sonata" is used with a very loose meaning, that is, "a partimento in which a formal articulation in two or three parts is evident."[12] However, in the case of Tritto, I narrowed the interpretation of the word "sonata" to what is currently known as "sonata form" in the Classical style. As an example, I transcribed and described in detail *Lezzione* 21, also giving some hints for the realization.[13] In this paper I will offer a transcription and a discussion of another *Lezzione*: No. 20, a sonata-rondo.[14] The other partimenti in sonata form by Tritto are listed in the table shown as Figure 1:[15]

No.	genre	H&D type
17	hybrid sonata-fugue	type 2
18	sonata	type 2
19	sonata	type 2 (with tutti/solo)
20	rondo-sonata	type 4 (with tutti/solo)
21	sonata	type 3
22	sonata	type 3
23	sonata	type 2
24	concerto-sonata	type 5

Figure 1 Tritto's *Lezzioni* featuring elements of Classical sonata form

Tritto's Lezzione 20: form, genre, intention As I already said above, a mixture of modern and archaic ingredients is a characteristic feature of many of Tritto's partimenti. In *Lezzione* 20 (example 1) this mixture manifests itself in the presence of extended passages in *Fortspinnung* within a Classical sonata-rondo form. In addition, Tritto's *Lezzione* 20 departs significantly from the standard sonata-rondo, as summarized in the table on page 64 (from William Caplin).[16]

12 Sanguinetti: *The Art of Partimento*, p. 275.

13 Ibid., pp. 284–293.

14 A transcription and discussion of No. 18 appears in my paper: Partimento and Incomplete Notations in Eighteenth-Century Keyboard Music, in: *Studies in Historical Improvisation. From Cantare super Librum to Partimenti*, ed. by Massimiliano Guido, London/New York 2017, pp. 149–171.

15 The column "H&D type" refers to the classification of sonata types that appears in James Hepokoski and Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York 2006.

16 William Caplin: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York 1998, p. 235.




52
55
58
61
64
67
72
76
80
7
5



Example 1 Giacomo Tritto: *Lezzione 20* from *Partimenti e Regole generali*

Rondo Terms	Formal Functions	Tonal Region
refrain 1 (A)	exposition of main theme	I
couplet 1 (B)	exposition of subordinate-theme complex	V
refrain 2 (A)	first return of main theme	I
couplet 2 (C)	development of interior theme	various or IV, VI, *minore*
refrain 3 (A)	recapitulation of main theme	I
couplet 3 (B)	recapitulation of subordinate-theme complex	I
refrain 4 (A)	coda (including final return of main theme)	I

Figure 2 Outline of a standard sonata-rondo form (from William Caplin: *Classical Form*, p. 235)

The first departure concerns the tonal vagrancy of the refrains (compare figure 2 with figure 3, a formal outline of *Lezzione* 20). The only refrains in the main key are the first and the last: the others are in different keys (in D major, III: refrain 2) or modulate in keys other than the home key (refrain 3, from iv to VI; refrain 4/1, from v to III).

Rondo	Refrain 1 (A)	Couplet 1 (B)	Refrain 2 (A)	Couplet 2 (C)	Refrain 3 (A)	Couplet 3 (1)	Couplet 3 (2)	Refrain 4 (1)	Refrain 4 (2)
bars	1–14	15–34	35–48	49–67	68–74	75–85	86–98	99–112	113–130
keys	i	III	III	III ↑ iv	iv ↑ VI	VI ↑ v	v	v ↑ III	i
cadences	V HC	I comp. cad.	V HC	V HC	no cadence	V comp. cad	V HC	I comp. cad	I comp. cad
	MT	ST	MT first return	interior theme	MT	ST	seq.	MT	MT
Sonata	exposition				development or interior theme	recapitulation			coda

Figure 3 *Lezzione* 20, formal outline

The other departure is that couplet 3 and refrain 4 are both divided in two tonally distinct parts: in the case of couplet 3, the two parts are separated by the most texturally salient cadence in the piece (bars 82–85). The fact that the return of the main theme in the home key occurs only at the very end of the piece, with the second part of refrain 4, also raises doubt about labelling this section as a coda – that is, something that is not structurally essential.

Refrain 1 The main theme consists of a four-bar presentation made with a two-bar basic idea followed by a statement-response repetition i – iv – V – i. The presentation is followed by a five-bar sequential *Fortspinnung* based on a *moto del basso* of the kind "rising by step and falling by third" and closed by five bars of "standing on the dominant" closed by a half cadence on V of the home key. The transition is thus fused together with the main theme, as often happens with sonata-rondo.[17]

17 Caplin: *Classical Form*, p. 237.

Couplet 1 Rather than a single subordinate theme, the first couplet contains a complex of materials: a new figure in the bass repeated through an embellished stepwise motion from 1 to 4 and back (15–18), a sequence based on *moto del basso* falling by fifth and rising by fourth (19–25, followed by a cadential progression leading to a half cadence) and another sequence based on the bass suspension in series, again followed by a cadential progression leading to a compound cadence (28–34).

Refrain 2 The return of the main theme at the end of the sonata-rondo exposition is a typical feature of this form: it rounds off the exposition, hinting at the repetition of the exposition in sonata form. Here, too, Tritto departs from standard practice by setting the second refrain in the key of the major mediant, D major.

Couplet 2 According to Caplin, the "second couplet of a sonata-rondo normally takes the form of a development section or an interior theme."[18] The second case is what happens here. A new theme with a significantly contrasting texture and character takes the place of a development. Here again the tonal behaviour of this section appears to be unconventional: the interior theme begins in the same key of the previous couplet and concludes with a retransition on iv.

Refrain 3 The third refrain should demarcate the onset of the recapitulation, except in those cases when the recapitulation begins with the subordinate theme. Here the main theme returns but in a key different than the home key, namely in e minor (iv); it is followed by a short modulatory retransition leading to G major (VI), which is attained without a cadence.

Couplet 3 A radical divergence from the classical sonata-rondo occurs in the third couplet. It opens with a recapitulation of the subordinate theme, thus following standard practice. However, something unusual happens in bar 82: the 32nd-note motion in the bass (reminiscent of the sequence in bars 19–25) is interrupted by a dotted chord progression leading to a compound cadence in the key of the minor v. This dramatic break in texture divides the couplet in two parts, the second bringing new thematic material and closing with a second cadence in the same key.

Refrain 4 This fourth refrain should bring the sonata-rondo to its proper conclusion by restating the main theme in the home key for the last time. As in the previous couplet, this too is divided in two parts. The first part brings back the main theme as this sounded

18 Ibid.

in the exposition (refrain 1) in all its three components (with modifications) but avoids tonal closure: the theme is in the key of the minor v, f-sharp minor, and modulates to the major mediant, D major. This makes it necessary to repeat the theme in the home key, and this is the task of the second part of refrain 4. The effect, though, is that of two refrains in direct succession.

Why did Tritto write *Lezzione* 20? A partimento such as *Lezzione* 20 raises some interesting questions. What exactly is its purpose? If we were to trust the complete title of *Partimenti e Regole generali*, the work's aim is "to [let the reader] know which figures one must give to different bass motions".[19] In fact, the first partimenti in the series have clearly been written for this reason (as always when a partimenti collection is ordered by difficulty). But not so the more advanced ones, such as *Lezzione* 20, where the harmony is often fully stated (as in the second couplet) or strongly implied (as in the refrains). This leaves open a few possibilities, the first being that this is an exemplar, that is, a formal model for advanced composition students. But even so, why did Tritto use partimento notation for an exemplar? Would it not be simpler just to write it fully down as an intavolatura? But even if we admit that this is an exemplar, what about the texture? What is immediately obvious is that, with the exception of couplet 2, when two voices are notated, only one is fully written, the other being merely sketched out. So, for example, in all refrains the upper voice is well detailed while the lower voice is not. This is obviously a consequence of partimento notation, which can use only one staff and consequently one clef at a time, thus greatly limiting the register to barely two octaves. Therefore, we might say that this partimento, like many other advanced partimenti by Tritto and other authors such as Carlo Cotumacci, is both an exemplar and a study in texture. They represent, therefore, an advanced stage in composition teaching: form and style.

Some suggestions for performance Refrains The first problem one encounters in trying to play the refrains is that the left-hand register is unfeasibly high, not allowing for a conveniently resonant rendition. However, one cannot think to solve the problem simply playing the left hand one octave lower because the result would continue to be unsubstantial. The written left-hand part needs to be developed into a complete, satisfying texture, like the one shown in Example 2.

Couplet 1 For a performer accustomed to partimenti, playing couplet 1 causes little or no trouble. The shift to the bass register of the partimento notation means that the part

19 "[...] per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del Basso". Tritto: *Partimenti e Regole generali*, title page.



Example 2 *Lezzione* 20, first refrain and first couplet realized (bars 1–34)

to be added is now the right hand, which is usually easier to invent than the bass. In addition, the two sequences in bars 19–25 and 28–30 are quite straightforward, and the remaining bars are among the very few figured ones in the *Lezzione*. A possible realization is shown in Example 2. The only part of the piece that could be played as notated is perhaps couplet 2 (the "interior theme").

Conclusions Tritto's *Lezzione* 20, as well as his other partimenti in sonata form, offer us the possibility to reconsider and extend our notion of Classical style beyond the boundaries of Vienna – a necessity already pointed out by Anselm Gerhard fifteen years ago.[20] As we have seen, some features of this piece depart considerably from what we currently accept as Classical style: for instance, the tonal plan and the internal organization of themes and formal components. Another interesting feature is the extended usage of *Fortspinnung* technique, particularly in sequential passages. This may be explained on the grounds that sequences play a major role in partimento teaching but also that the *Leista* lineage (of which Tritto was part) perpetuated some archaic formulae well into the nineteenth century.

In conclusion, I would like to point out that a partimento such as *Lezzione* 20 seems to be especially tailored for practicing what I call "incomplete notation": that is, music that is only partially notated and leaves ample space for creative interventions from performers. In eighteenth-century keyboard repertoire, this kind of notation is far more common than we expect: examples of incomplete notation may be found in some Scarlatti sonatas, virtually in all of Händel's keyboard music (organ concertos included), in Paisiello's instrumental music, and in much of Mozart's keyboard repertory. As I have pointed out in another paper, partimenti such as those by Tritto can help modern performers to gain the necessary fluency to complete what the authors deliberately left void and that today is too often played in skeleton form.[21]

20 Anselm Gerhard: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der "absoluten Musik" und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart/Weimar 2002.

21 See Sanguinetti: Partimento and Incomplete Notations, p. 171.

Michael Lehner

»Und nun sehe man, was hieraus gemacht werden kann«. Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren* als implizite Harmonie- und Formenlehre

Will man der Improvisationskultur im Wien des frühen 19. Jahrhunderts auf die Spur kommen, ist Carl Czerny eine Schlüsselfigur: Er stellt nicht nur als Lehrer und Pianist eine Autorität auf diesem Gebiet dar, sondern beschäftigt sich auch in Lehrwerken und anderen Schriften mit dem »Fantasieren«. Darüber hinaus spiegelt sich das improvisatorische Moment in seinen Kompositionen wider, ein großer Teil der Klavierwerke verweist allein in der Gattungsbezeichnung und Titelwahl darauf: Fantasien (darunter insbesondere die zu seiner Zeit immer beliebter werdenden Opernfantasien), Variationen, Potpourris, Capricci, Präludien et cetera.[1]

Trotz des in den letzten Jahren zunehmenden Interesses an der Person Carl Czernys[2] blieb dieser zentrale Aspekt seines Schaffens erstaunlicherweise fast gänzlich ausgespart.[3] Jenseits einer zunehmenden Wertschätzung seiner Musik, die sich auch an vermehrter Tonträger-Produktion ablesen lässt, rückte zwar durchaus sein pädagogisches Schaffen in den Fokus der Forschung, jedoch vor allem im Hinblick auf Fragen zu Interpretationsforschung und historischer Aufführungspraxis: Seine Ausführungen zur Vortragskultur oder seine Bemerkungen zur Aufführung der Sonaten Beethovens liefern wertvolle Informationen und Details über die Klavierkultur des frühen 19. Jahrhunderts – seien es Bemerkungen allgemeiner Art über Sitz, Haltung oder Kleidung des Pianisten, die Position und Platzierung des Pianofortes bis hin zu genauen Angaben über Phrasierung, Artikulation, Tongebung, Anschlag, oder detaillierte Bemerkungen zur Ausführung und Interpretation einzelner Passagen der Klavierliteratur.

1 Vgl. dazu Michael Saffle: Czerny and the Keyboard Fantasy. Traditions, Innovations, Legacy, in: *Beyond the Art of Finger Dexterity. Reassessing Carl Cerny*, hg. von David Gramit, Rochester 2008, S. 202–229.

2 Symposien, Ausstellungen und Sammelbände versuchen Czernys Schaffen aus den festgefügten Bildern und Klischees zu befreien; vgl. etwa *Carl Czerny. Komponist, Pianist, Pädagoge*, hg. v. Heinz von Loesch, Mainz 2010 und *»Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann«. Carl Czerny (1791–1857), Komponist, Pianist, Pädagoge*, hg. von Urs Fischer und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2009.

3 Die Sammelbände von Fischer/Lütteken und von Loesch behandeln das Thema gar nicht, man ist auf die grundlegende Arbeit Grete Wehmeyers sowie auf Ulrich Mahlert verwiesen: Grete Wehmeyer: *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertikeit und die industrielle Arbeitsideologie*, Kassel u. a. 1983, S. 135–150; Ulrich Mahlert: Vorwort, in: Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien [1829], hg. und mit einer Einl. vers. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden u. a. 1993, S. III–XV.

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-005

In diesem Beitrag hingegen wird der Versuch unternommen, Czernys zentrale Vorstellungen einer guten und angemessenen Improvisationskunst herauszuarbeiten und im Kontext der historischen Situation der Beethoven-Ära zu verorten. Hierbei wird deutlich, wie stark schriftliches Komponieren mit Improvisation in Wechselwirkung steht. Zwar haben Gattungsmerkmale schriftlich fixierter Kompositionen einen großen Einfluss auf improvisatorische Strukturen, den Czerny selbst ausführlich beschreibt. Es kann aber ebenso gezeigt werden, dass der Einfluss der Improvisationspraxis auf das Entstehen und die Entwicklung formaler Aspekte des Komponierens noch immer unterschätzt wird. Dies wird am Beispiel der »double function form« verdeutlicht werden.

Die Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte als Schlüsselwerk Czernys umfangreiche Fantasierschule von 1829, die zwei Jahre nach Beethovens Tod als Opus 200 erschien, ist gleichsam ein Kompendium improvisatorischer Stile; in Anspruch und Vollständigkeit überragt es alle anderen pädagogischen Schriften zum Thema. Gewissermaßen abschließend stellt es die gebräuchlichen improvisatorischen Gattungen und Techniken der Beethoven-Zeit zusammen. Viele davon werden bereits wenige Jahre später ihre Bedeutung für die Ausbildung und die Konzerttätigkeit der Pianistengeneration der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlieren. Auch Czernys eigene Klavierschule op. 500 aus dem Jahr 1839 lässt bereits erkennen, wie sehr das freie Spiel, zumindest für das öffentliche Konzertwesen, an Bedeutung verliert.

Die wenigen existierenden Forschungsbeiträge zu Czernys Improvisationsverständnis gehen vornehmlich auf seine kurzen schriftlichen Kommentare zu Improvisation und Fantasie in den Lehrwerken ein – insbesondere jene aus op. 200. Die Modellkompositionen selbst werden indes so gut wie nie als eigenständige Quelle behandelt, dabei stellen gerade diese Beispiele den eigentlichen Ansatz Czernys in Notenform dar.[4] Neben kurzen einleitenden Ausführungen zu Beginn der Kapitel sowie einem kurzen Vor- und Nachwort besteht die Fantasierschule fast ausschließlich aus Notenbeispielen, seine Präludierschule op. 300 kommt sogar gänzlich ohne Beschreibungen und Erklärungen aus. Obwohl Czerny sein Lehrwerk als »systematische Anleitung« begreift, gibt er so gut wie keine Hinweise zum methodischen Erlernen dieser Kunstfertigkeit – man muss seinen pädagogischen Ansatz gleichermaßen aus den Notenbeispielen herausdestillieren. In ihnen stecken die Möglichkeiten der harmonischen und formalen Gestaltung, der Melodiebildung, Themenaufstellung und -verarbeitung, der unterschiedlichen Satzstrukturen, der charakteristische Umgang mit Wiederholung, Variation und Kontrast

4 Dies stellt bereits Lutz Felbick fest; vgl. ders.: Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie* 20 (2005), H. 2, S. 168–182, insb. S. 173.

verborgen – wenngleich im Notierten das Unmittelbare des Stegreifspiels nur noch als ein »als ob« gefasst werden kann.

Neben Czernys Lehrwerken, die Improvisation behandeln (neben op. 200 auch die Präludierschule op. 300, die Klavierschule op. 500 und die *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung*[5]), eignen sich seine Kompositionen, so die These, mehr als andere, um Gestalt und typische Muster improvisierter Musik der Zeit zu rekonstruieren, da sein Kompositionsprozess zunächst generell einer ist, der – gleichsam wie beim Improvisieren selbst – über eine Vielzahl an Bausteinen, Floskeln und am Klavier eingeübter und improvisierter Wendungen zu einem Werkganzen gerät,[6] das als aufgeschriebene Komposition stets seine Nähe zum Haptischen, am Klavier gefundenen bewahrt. Bei Stücken, die von ihrer Gattungsgeschichte her generell eine Nähe zum Improvisieren aufzeigen, gilt dies freilich umso mehr.

Die Modellkompositionen in op. 200 unterscheiden sich jedoch auch von seinen eigenen komponierten Fantasien. So reflektiert etwa die *Fantasie* op. 27 sowohl Gattungstraditionen als auch die Beispiele berühmter Vorläufer, wie etwa Beethovens *Fantasie* op. 77. Sie bildet damit eine Brücke zwischen einer zwar aus Improvisation abgeleiteten, jedoch hinsichtlich der Komplexität von Strukturen und der Verarbeitung von Themen sorgfältig komponierten Musik. Das bewusst Unfertige seiner Modellstücke thematisiert Czerny dabei explizit:

> »Indem ich hier einige Beyspiele nachfolgen lasse, kann es nicht meine Absicht seyn, vollkommen durchgeführte Muster aufstellen zu wollen. Nur die Grundrisse, nur der beyläufige Gang der Ideen, lassen sich hier schriftlich darlegen, und als das, kann es dem Schüler immer ein Leitfaden seyn. Ich zeige hier und da an, wo eine verlängerte Ausführung nöthig wäre, worin sich auch der Schüler zu versuchen hat.«[7]

In den Beispielen selbst liegt also Czernys eigene Idealvorstellung von gelungener Improvisation verborgen. Man könnte sie demnach als Quasi-Improvisationen begreifen, die versuchen, die Flüchtigkeit improvisierter Musik auch im Notentext zu bewahren – Ulrich Mahlert charakterisiert sie in diesem Sinne treffend als »zensurierte Fantasie-

5 Carl Czerny: *Die Kunst des Präludierens in 120 Beispielen, Präludien, Modulationen, Cadenzen, Fantasien aller Gattungen*, Wien 1833; ders.: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Dritter Teil: Von dem Vortrage, Wien 1839, Nachdruck hg. und mit einer Einl. vers. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991; ders.: *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung; als Anhang zu jeder Clavierschule*, Wien [ca. 1839/40]. Das Erscheinungsjahr ist nicht vermerkt, Czerny spricht aber im Vorwort an, dass die Briefe kurz nach der Klavierschule von 1839 entstanden seien, um in Briefform Schüler »von Schritt zu Schritt« zu leiten, also eine gewisse Nähe zum realen Klavierunterricht zu erreichen.

6 Vgl. hierzu auch Wehmeyer: *Carl Czerny*, S. 69–75. Nur durch diese ökonomische Arbeitsweise lässt sich auch das riesige Werkkorpus erklären.

7 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 44.

protokolle«.[8] Bevor jedoch näher auf ihre Ausgestaltung eingegangen wird, soll der Stellenwert der Improvisation in Czernys Schaffen kurz skizziert werden.

Zum Stellenwert der Improvisation im Œuvre Czernys Mehrere Lehrwerke und Übungsstücke Czernys widmen sich der Improvisation, bezeichnenderweise ist der Großteil der frühen Veröffentlichungen der 1820er- und 30er-Jahre dem Thema gewidmet. Darunter befinden sich auch die ersten beiden theoretischen beziehungsweise pädagogischen Lehrwerke zum Thema überhaupt, die Fantasierschule op. 200 und die Präludierschule op. 300, ebenso ein großer Teil der frühen Übungen und Studien wie die Sammlungen op. 61 und 161.

Op. 200 ist das erste größere systematische Lehrwerk Czernys; seine große Klavierschule op. 500 und die bedeutenden, bis heute bekannten und verwendeten Studienwerke für Klavier (*Schule der Geläufigkeit* op. 299, 160 *kurze Übungen* op. 821 et cetera) erschienen allesamt erst, als er längst nicht mehr unterrichtete.[9]

In den späteren Jahren verschiebt sich der Fokus zu den bekannten Themen wie Geläufigkeit der Finger, technische Souveränität und pianistische Virtuosität. Tabelle 1 zeigt alle Lehrwerke und Sammlungen zum Thema.[10]

op. 61	*Präludien, Cadenzen, und kleine Fantasien*
op. 161	*48 Etudes en forme de Préludes et Cadences dans tous les tons* […]
op. 200	*Systematische Anleitung zum Fantasieren*
op. 300	*Die Kunst des Präludierens*
op. 315	*Cadenzen zu Ludwig van Beethovens Concerten*, 2 Bde.
op. 355	*Die Schule der Verzierungen, Vorschläge, Mordenten und Triller* […]
op. 500	*Vollständig theoretisch-practische Pianoforte-Schule*
o. op.	*Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*

Tabelle 1 Sammlungen und Lehrwerke Czernys zum Thema Improvisation

8 Mahlert: Einführung, in: Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. VIII.

9 Davor hat er existierende Klavierschulen überarbeitet und aktualisiert: August Eberhards Müllers *Klavier- und Fortepiano-Schule* (1804) als *Grosse Fortepiano-Schule* (1825) sowie Ignaz Joseph Pleyels *Méthode pour piano-forte par Pleyel et Dussek* (1797) als *Pleyel's Clavierschule* (1826); vgl. Wehmeyer, Art: »Czerny, Carl«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 5, Kassel u. a. 2001, Sp. 220–233, hier Sp. 225.

10 Vgl. Werkverzeichnis in: *Carl Czerny. Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. und mit Anm. vers. von Walter Kolneder, Straßburg/Baden-Baden 1968, S. 55–76. Einzelpublikationen von Fantasien, Capricci et cetera wurde nicht berücksichtigt. Ein aktuelles, kritisches Werkverzeichnis Czernys liegt bis auf den heutigen Tag nicht vor. Die existierenden Verzeichnisse von Pazdírek und Kolneder weichen teilweise voneinander ab; vgl. *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, hg. von Franz Pazdírek, Wien 1904–1910, Bd. 6, S. 661–688.

Darüber hinaus ändert sich die Stellung der Improvisation über die Jahrzehnte hinweg: So wird sie in der Klavierschule op. 500 beispielsweise nicht mehr als »besondere Pflicht und Zierde«[11] bezeichnet, sondern als »höchst interessante und ehrenvolle Kunst«,[12] die nur dem »wahren Virtuosen« abverlangt werden kann, wenn auch bereits eingeschränkt. In dieser Definition des Virtuosen ist ein besonders ausgeprägtes Improvisationstalent nicht mehr unbedingte Bedingung: »Daher wird ein wahrer *Virtuose* stets, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, zu fantasieren im Stande sein, selbst wenn ihm zu dieser Kunst ein bestimmtes Talent mangeln sollte.«[13]

Die gegebenen Beispiele zum Präludieren in op. 500 sind nur noch kurz und die Aufgaben des Präludierens stärker eingeschränkt, ebenso die improvisatorischen Freiheiten im Vortrag fremder Stücke, die nur noch beim brillanten Repertoire statthaft sind.

Czerny ließ in der Bearbeitung der Klavierschule von August Eberhard Müller 1825 noch zu, dass man eine »melodische Stelle zur rechten Zeit« bei entsprechender »Kenntniß der Regeln der Harmonie« »auf mancherley Weise verändern könne«.[14] Nur vier Jahre später differenziert er im dritten Kapitel seines op. 200 »Von den Cadenzen, Fermaten und längeren Verzierungen«:

> »In Werken von tiefen [sic] Gehalt und ernsten Charakter (z. B. Beethovens Sonate, D mol, Op. 29) wäre jede Art von Zugabe sehr übel angewendet. Dagegen in Compositionen, die vorzugsweise für ein glänzendes, delikates oder sentimentales Spiel berechnet sind, in Variationen, Potpourris, arrangirten Gesangsstücken, oder sonstigen Produkten des herrschenden Geschmacks, giebt es häufige Gelegenheiten, wo dergleichen kleine Impromptus angemessen, ja oft Bedürfniss sind, um eine vielleicht sonst kahle und schleppende Stelle auszuschmücken.«[15]

Czerny befindet sich damit in einer Zwischenposition: Bei bereits kanonisierten Werken, insbesondere dem Werk Beethovens, sind Zusätze unstatthaft. Im brillanten oder sentimentalen Genre, das den Massengeschmack der Zeit widerspiegelt, sind sie indes durchaus erwünscht, ähnlich wie zusätzliche Präludien ihm hier angemessen scheinen. »Dass zu ernsteren Werken (z. B. zu Beethovens Sonate F mol, op. 57 u. drgl) überhaupt keine solche längere Vorspiele anwendbar wären, versteht sich von selbst«,[16] auch wenn ihm wenige Takte immerhin denkbar scheinen. Die längeren Präludien sind der improvisatorischen Vorbereitung von Rondos, Variationen und anderen »brillanten« Bravour-

11 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 3.

12 Ders.: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Bd. 3, S. 91.

13 Ebd.

14 August Eberhard Müller: *Grosse Pianoforte-Schule, […], mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhange vom Generalbass, versehen von Carl Czerny*, Leipzig [1825], S. 234.

15 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 22. Vgl. dazu auch Wehmeyer: *Carl Czerny*, S. 149.

16 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 15.

stücken vorbehalten – doch auch diese Gattung verschwindet in seinen späteren Lehrwerken vollständig.

In seinen Ausführungen »Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethovenschen Werke für das Piano allein« geht Czerny dazu über, das gesamte Beethoven-Œuvre für sakrosankt, und Veränderungen und Vorspiele für unstatthaft zu erklären. Unmissverständlich lässt er die Passage gesperrt und mit vergrößertem Zeilenabstand setzen: »Beim Vortrage seiner Werke, (und überhaupt bei allen klassischen Autoren) darf der Spieler sich durchaus keine Änderung der Composition, keinen Zusatz, keine Abkürzung erlauben.«[17]

Binnen guter zehn Jahre wird die Bedeutung des Improvisierens marginalisiert: Das einleitende Präludieren wird immer unwichtiger, sämtliche Hinzufügungen nicht nur bei Beethoven, sondern bei »allen klassischen Autoren« werden unstatthaft, eine Sichtweise, wie sie beispielsweise später in der Klavierschule von Moscheles nachzuvollziehen ist.[18]

Im Gegensatz zu seinen eigenen Bemerkungen lässt sich Czernys Fantasierschule so weniger als das erste, sondern vielmehr als eines der letzten Lehrwerke zum Thema verstehen, das von der Selbstverständlichkeit von Improvisation als einer Grundbedingung für Klaviervirtuosen ausgeht. In seinem kompendienhaften Anspruch auf Vollständigkeit bildet es einen abschließenden Überblick über die Interpretationskultur seiner Zeit und reicht vom Vorbild Beethoven, der mehrfach Erwähnung findet, zurück bis zu Carl Philipp Emanuel Bach. Einzelne Abschnitte gehen zudem zurück bis zur kontrapunktischen Improvisationskultur der Orgeltradition »im gebundenen Stil« – die einzige, die bis auf den heutigen Tag insbesondere in Form des improvisierten liturgischen Orgelspiels nicht nur unter Spezialisten, sondern als allgemein verbreitete Praxis Bestand hat. Mit dem Zeitgeist auf Augenhöhe, verlagern sich Czernys theoretische Schriften und Lehrwerke von der Improvisation zum Vortrag unveränderlicher Meisterwerke und zur angemessen technischen Ausbildung für diese Aufgabe in einer entstehenden Repertoire-Kultur.

Aufbau und Konzept von op. 200 Czerny behauptet, sein Lehrwerk in einer »progressiven Ordnung« gegliedert zu haben, »welche zur Verständlichkeit und zu schnellen

17 Ders.: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Bd. 4, S. 34.

18 Vgl. dazu Wehmeyer: *Carl Czerny*, S. 148 f. Einzig das Präludieren in Form von kurzen ausgeschmückten Kadenzen vor und zwischen Werken bleibt bei einigen Pianisten teilweise bis ins 20. Jahrhundert bedeutsam; vgl. Claudio Bacciagaluppi: Die Kunst des Präludierens, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2009 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 2), S. 169–188.

Fortschritten sich als die angemessenste zeigt.«[19] Tatsächlich trifft dies jedoch nur auf den Beginn der Schrift zu. Die kleinen und länger ausgeführten Präludien vor dem Vortrag einer größeren Komposition lassen sich in der Tat bei sicherem Generalbassspiel, der Kenntnis und Ausführung von Modulationsverläufen sowie Versiertheit im Skalen- und Arpeggienspiel erlernen, insofern stellen die Präludien für Czerny eine Vorstufe dar. Für das 3. Kapitel »Von den Cadenzen, Fermaten und längeren Verzierungen« gilt dies zunächst ebenso: Die Ausgestaltungen der Fermaten sind nur reines Passagenwerk der rechten Hand, brillante Virtuosität steht im Vordergrund. Doch integriert Czerny hier bereits vollständige Kadenzen zu Klavierkonzerten und stellt als Exempel eine eigene Kadenz zu Beethovens erstem Klavierkonzert vor. Zwar handle es sich hierbei eigentlich schon um »selbstständige Fantasien«, trotzdem verlangt Czerny, im Sinne dieses Beispiels »zu allen Concerten dieser Art, solche Fermaten improvisieren« zu lernen.[20] Damit unterwandert er den systematischen Aufbau in aufsteigendem Schwierigkeitsgrad und zwingt den Lernenden gewissermaßen, diese Passage zu überblättern, denn man kann dies unmöglich ausschließlich aus dem Wissen der vorangehenden Kapitel heraus leisten.

Zudem gewinnt seine Gattungssystematik zunehmend an Bedeutung, wie sich in den folgenden Kapiteln zeigt. So stellt das vierte Kapitel als eigentlich »erste Gattung des Fantasierens« das Improvisieren selbständiger größerer Tonstücke, die Fantasien über ein einzelnes Thema vor, das fünfte Kapitel die »2te Gattung«, Fantasien »über mehrere Themas«. Das sechste Kapitel spricht von der dritten Gattung, dem »Potpourri«, das sich von den vorigen durch die Verwendung bekannter Melodien, zumeist aus Opern, unterscheidet. Obwohl er zugibt, dass die erste Gattung eigentlich »die schwerste sei«,[21] stellt er sie trotzdem, dem eigenen Gattungsaufbau folgend, an den Beginn und gibt an dieser größten improvisatorischen Herausforderung erstmals Bemerkungen zur formalen Gestaltung sowie zur Themenentwicklung und -verarbeitung.

Ebenso erstaunt die weitere Einteilung: Die Kapitel 7, 8 und 9 widmen sich den Variationen (»4te Gattung«), dann dem »gebundenen und fugirten Styl« (»5te Gattung«) und dem Capriccio (»6te Gattung«). Sie folgen dabei weder einem didaktischen Ansatz noch der begonnenen Gattungssystematik mit ansteigender Themenzahl: Kapitel 7 und 8 verhandeln improvisatorische Verläufe über ein Thema, Kapitel 9 geht schließlich zur maximalen Öffnung einer Vielfalt an Themen, Einfällen und Satzstrukturen in der Form des Capriccios über. Aus didaktischer Perspektive wäre es schlüssiger gewesen, die Va-

19 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 4.
20 Ebd., S. 29.
21 Ebd., S. 43.

riationen früher zu vermitteln,[22] idealerweise nach den Präludien. Ohne umfangreiche Repertoirekenntnis und fortgeschrittene Selbständigkeit des Schülers lässt sich aus dem kurzen achten Kapitel das kontrapunktische Spiel nicht erlernen, es scheint eher der Vollständigkeit halber hinzugefügt worden zu sein. Bezeichnenderweise ändert Czerny etwa zehn Jahre später die Reihenfolge in den *Briefen über die musikalische Erziehung*. Seiner fiktiven Schülerin Cäcilie zählt er die gebräuchlichen Formen in anderer Reihenfolge auf und betont zudem sowohl einen sehr viel sinnvolleren aufsteigenden Schwierigkeitsgrad als auch für das 19. Jahrhundert relevantere Spielarten. So waren Variationen und Potpourris gerade in der Form der Opernfantasien in der Gunst des Publikums weit nach oben gerückt:

> »Sie werden finden, dass fast alle in der *Composition* gebräuchlichen Formen auch im *Fantasieren* anwendbar sind. Man kann *Variationen* auf ein selbstgewähltes oder auch aufgegebenes Thema improvisieren. Man kann sehr interessante *Pot-Pourris* aus mehreren beliebten *Motiven* zusammenstellen, und durch brillante Passagen zu einem glänzenden Tonstück verbinden. Man kann sogar im strengern vierstimmigen Satz, oder im fugirten Style sich improvisierend auszeichnen u. s. w.«[23]

Fugenimprovisation wird zwar noch erwähnt, wie generell konzediert wird, dass alle Formen und Gattungen auch Teil improvisierenden Spiels sein können. Czernys Hauptgattungen aus op. 200 – das Fantasieren über ein oder mehrere spontan erfundene Themen sowie das Capriccio als Erbe der »freyen« Fantasie Carl Philipp Emanuel Bachs – finden jedoch keine Erwähnung mehr.

In op. 200 definiert Czerny das Capriccio als Sonderfall einer Fantasie über mehrere Themen, die im Gegensatz zur vorgestellten »2ten Gattung« von größerer Freiheit geprägt sei, insbesondere durch »willkührliches Aneinanderreihen«, fehlende »besondere Durchführung« und ein »launiges schnelles Abspringen von einem Motiv zum andern, ohne weiteren Zusammenhang, als den der Zufall, oder, absichtlos, der Musiksinn des Spielers giebt.«[24] Damit ist ein ursprünglich fester Bestandteil der Improvisationskultur des späten 18. Jahrhunderts an den Rand gedrängt. Von einer Improvisation größerer Tonstücke wird bei Czerny eine Nähe zu kompositorischen Strukturen der Zeit selbstverständlich erwartet. Der freie, auf Diskontinuitäten und Überraschungen beruhende Formverlauf bleibt nur als Ausnahme bestehen. Czerny räumt gleichwohl ein, dass eine Vielzahl von veröffentlichten Capricci dieser Definition nicht folgen und folglich der Begriff nicht wirklich trennscharf vom Terminus »Fantasie« gelöst werden kann. In der

22 Dies stellt bereits G. W. Fink in seiner Rezension zu Czernys Lehrwerk in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* fest; vgl. Mahlert: Einführung, in: Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. IX.

23 Czerny: *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*, S. 81.

24 Ders.: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 105.

Tat ist die Verwendung des Begriffes völlig uneinheitlich,[25] scheint aber als Inbegriff besonders freier Passagen zumindest in Süddeutschland und Österreich bereits etabliert zu sein. Vielfach findet sich in Fantasien wie Sonaten Czernys und Hummels ebenso wie in zahlreichen Paraphrasen Liszts die Bezeichnung »a capriccio« für besondere metrische und rhythmische Freiheiten des Interpreten.

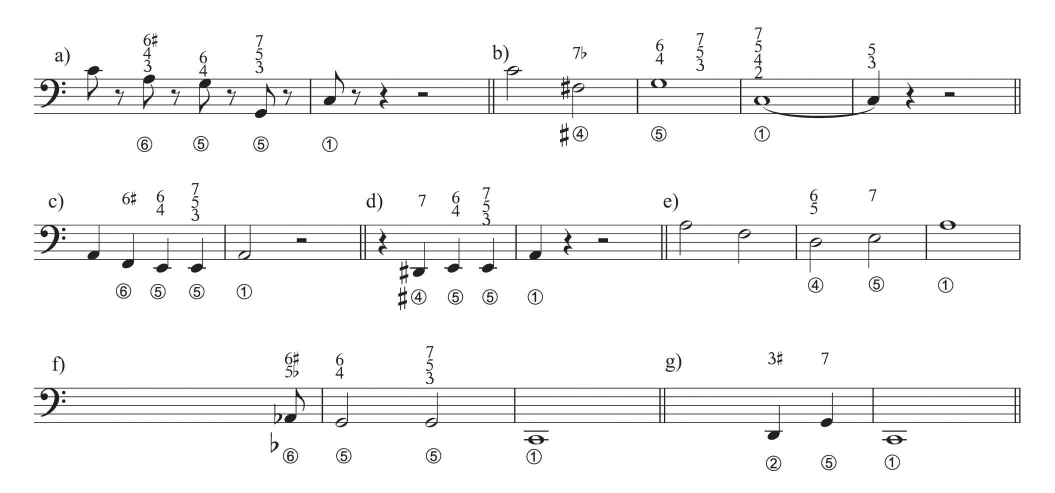
Präludien als angewandte Harmonielehre Czernys erstes Kapitel lässt sich als die praktische Ausführung einer »angewandten Harmonielehre« verstehen. Einzig in diesem Kapitel geht er partiell anleitend vor, indem er es nach Wissensstufen fortschreitend strukturiert, auch wenn sichere Beherrschung von Läufen und Passagen sowie ein ausgebildetes Avista-Spiel vorausgesetzt werden. Er verlangt hier nicht die Fähigkeit, Melodieverläufe und feste Satzstrukturen, Themen und Motive zu erfinden, sondern beschränkt sich auf die Ausgestaltung harmonischer Verläufe über Akkordfiguren und Passagenwerk – eine Wurzel des Präludierens, die zurück zu den Präludien, Toccaten und Intonazioni des Frühbarocks reicht. Einige der Modellpräludien lassen sich in diesem Sinne denn auch als frühromantische Neuschöpfung eines barocken Klangflächenpräludiums in der Improvisationstradition auf der Orgel verstehen.

Czerny stellt in op. 200 zunächst einfache Kadenzverläufe vor, die sämtliche gängigen prädominantischen Akkorde einführen. Die zweite, vierte und sechste Skalenstufe, auch deren Alternativen ♯④ und ♭⑥ werden in Beispielen mit den typischen Akkordtypen vorgestellt. Sämtliche Beispiele sind komplett ausnotiert, Notenbeispiel 1 zeigt sie zusammengestellt in Generalbass-Reduktion.

Diese Kadenzen, wie etwa der »sehr gewöhnliche […] Gang« (Notenbeispiel 2, a.1), werden nun ausgestaltet und erweitert. Czerny zeigt unterschiedliche Möglichkeiten der Erweiterung der Bassführung durch skalare Zwischenschritte, etwaige zusätzliche Harmonisierungen und insbesondere die Möglichkeiten der figurativen Ausgestaltung derselben, vornehmlich durch Lauf- und Akkordfiguren der rechten Hand. Der übergeordnete Kadenzverlauf bleibt indes derselbe. Dabei werden auch zusätzliche Sequenzen und chromatische Bassbewegungen in die Kadenzverläufe eingebaut (Notenbeispiel 4a).

Ab §5 geht Czerny einen Schritt weiter und verlässt den gefestigten Kadenzgrund. Es folgen Beispiele mit chromatischen und enharmonischen Akkordverbindungen, zumeist modulatorische Prozesse. Dabei spricht Czerny die Möglichkeit an, diese komplexeren Passagen auch in einer anderen Tonart als in jener des Beginns enden zu lassen. Hierin besteht eine historisch wichtige Funktion des Präludierens in der aufkommenden

25 Bei C. P. E. Bach kommt der Begriff überhaupt nicht vor. Vgl. zur Begriffsgeschichte und Definition Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 2: Von 1750–1830, Laaber 2003 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7), S. 73–77.



Notenbeispiel 1 **Akkordbildungen in einfachen Kadenzen in Czernys op. 200 (Reduktion)**
a) – e) §3, S. 5; f) Exempel 5 (Schluss), S. 7; g) Exempel 12 (Schluss), S. 10



Notenbeispiel 2 **Erweiterung der Bassverläufe einfacher Kadenzen**
a.1) Exempel 1, S. 6; a.2) Exempel 3, S. 6; b.1) Exempel 7, S. 8; b.2) Exempel 11, S. 9

Recital-Kultur des 19. Jahrhunderts: Durch die Annäherungen der Tonarten konnte eine Verbindung zwischen den (eigenen oder fremden) Stücken eines Klavierabends geschaffen werden.[26] Interessanterweise erwähnt Czerny dieses vermittelnde Verfahren jedoch nirgendwo und spricht nur von der vorbereitenden Funktion. Da er jedoch bei klassischem Repertoire, insbesondere dem Werk Beethovens, längeres Präludieren ohnehin für unstatthaft erklärt und dies nur im »brillanten« Genre zulässt, scheint sich diese Funktion für ihn bereits erübrigt zu haben.

26 Vgl. Bacciagaluppi: Die Kunst des Präludierens, S. 173.

Czerny geht in diesen Beispielen bis an die Grenzen der Tonalitätsvorstellung seiner Zeit und spricht von »kühne[n], fremdartige[n] Modulationen«, die in solchen Vorspielen »recht gut an ihrem Platz« seien.[27] Er warnt gleichwohl, dass sie nur bei »gründliche[r] Harmonie-Kenntniss« zu bewältigen seien, welche er voraussetzt. Die vorgestellten Beispiele lassen sich als ein verkapptes Modulations- und Ausweichungskompendium verstehen – insbesondere jener avancierten chromatisch-enharmonischen Möglichkeiten, wie sie etwa in der Musik Schuberts und Beethovens der 20er-Jahre zu finden sind.

In Exempel 13 demonstriert er die modulatorische Flexibilität des verminderten Septakkordes, indem eine neapolitanisch angereicherte Kadenz in a-Moll auf *dis*, der doppeldominantischen Bassstufe ♯④^{7}, als Fermate zum Stehen kommt und dann als doppeldominantische Bassstufe ⑥ nach fis-Moll umgedeutet wird (Notenbeispiel 3a). Die enharmonische Verwechslung des *c* ins *his* und damit die Verwandlung des klangidentischen Akkordes von der Sept- in die Quintsextposition stellt Czerny dabei allerdings nicht in Noten dar.

Weitere chromatisch-enharmonische Beispiele wie Exempel 14 (chromatische Verbindung eines Des-Dur-Quartsextakkords hin zu einem D-Dur-Sextakkord bei verminderter Terzfolge im Bass in Takt 2 f.), Exempel 16 (chromatische Fauxbourdon-Rückungen) oder die längeren Exempla 18 und 19 mit ihren Varianten und mediantischen Tonbeziehungen wären hier ebenfalls anzuführen.

Exempel 15 (Notenbeispiel 3b) führt den neapolitanischen Sextakkord als Modulationsmittel im B-Dur-Kontext des Beginns ein. Der als chromatische Rückung in Takt 3 erreichte Ces-Dur-Sextakkord wird dabei mittels der Oktavregelprogressionen ⑤$^{6-}_{4}$ ④$^{2-}$ ③^{6} temporär tonikalisiert (Czerny notiert enharmonisch H-Dur in Takt 5), um in Takt 5 mediantisch in eine angedeutete g-Moll-Kadenz zu leiten und dann schließlich in Es-Dur zu kadenzieren.[28]

Erst im letzten Beispiel (Notenbeispiel 3c) des Kapitels erläutert Czerny rudimentär das Prinzip der Umdeutungsmodulation und insbesondere der enharmonischen Verwechslung. Allerdings wird dies nicht in Worten ausgeführt, bis auf die kurze Bemerkung, dass sich »die enharmonischen Accorde zu mannigfaltigen Schlusswendungen« »vorzüglich eignen«.[29] Stattdessen findet sich ein Notenbeispiel mit zwei alternativen Fortgängen, die im Text markiert sind. Zum einen wird bei der Markierung (A.) ein verminderter Septakkord aus seinem C-Dur-/a-Moll-Kontext enharmonisch umgedeu-

27 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 9.

28 Der Dominantseptakkord D7in Takt 5 wird dabei zunächst unweigerlich als übermäßiger Quintsextakkord gehört, da die Spreizung der Außenstimmen das Modell Sexte → übermäßige Sexte → Oktave nahelegt. Czerny zeigt hier bereits die modulatorische Beweglichkeit des übermäßigen Quintsextakkordes, die er erst im letzten Beispiel 20 erläuternd ausführt.

29 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 13.



Notenbeispiel 3 **Enharmonische und chromatische Relationen und Modulationen in Czernys op. 200**
a) Exempel 13, S. 10; b) Exempel 15, S. 10;
c) Exempel 20, S. 13 f.

tet und mit neuem Leitton *eis* doppeldominantisch in eine h-Moll-Kadenz umgelenkt, die zweite »Änderung bei B« stellt die Klangidentität des übermäßigen Quintsextakkordes mit dem Dominantseptakkord vor.[30]

In fast allen Beispielen zeigt sich eine Vorliebe für den Einsatz des verminderten Septakkordes, teilweise auch in mehrfacher direkter Folge, was zu voll-chromatischen Klangfeldern führt (Notenbeispiel 3c). Die Bedeutung des Akkords für das Improvisieren ist naheliegend und lässt sich auch in improvisatorischen Genres der Barockzeit, etwa in Präludien und Toccaten, mehrfach nachweisen: Der Akkord ist jederzeit einsetzbar, flexibel und wandlungsfähig. Er ist gewissermaßen der Inbegriff tonaler Unbestimmtheit und Freiheit und kann im Moment der Klangerfindung sichere Zuflucht bieten, sollten der rote Faden sich verlieren oder die Ideen verebben. Für Czernys Zeit rückt, wie diese Beispiele deutlich zeigen, insbesondere jene modulatorische Freiheit ins Zentrum des Interesses.

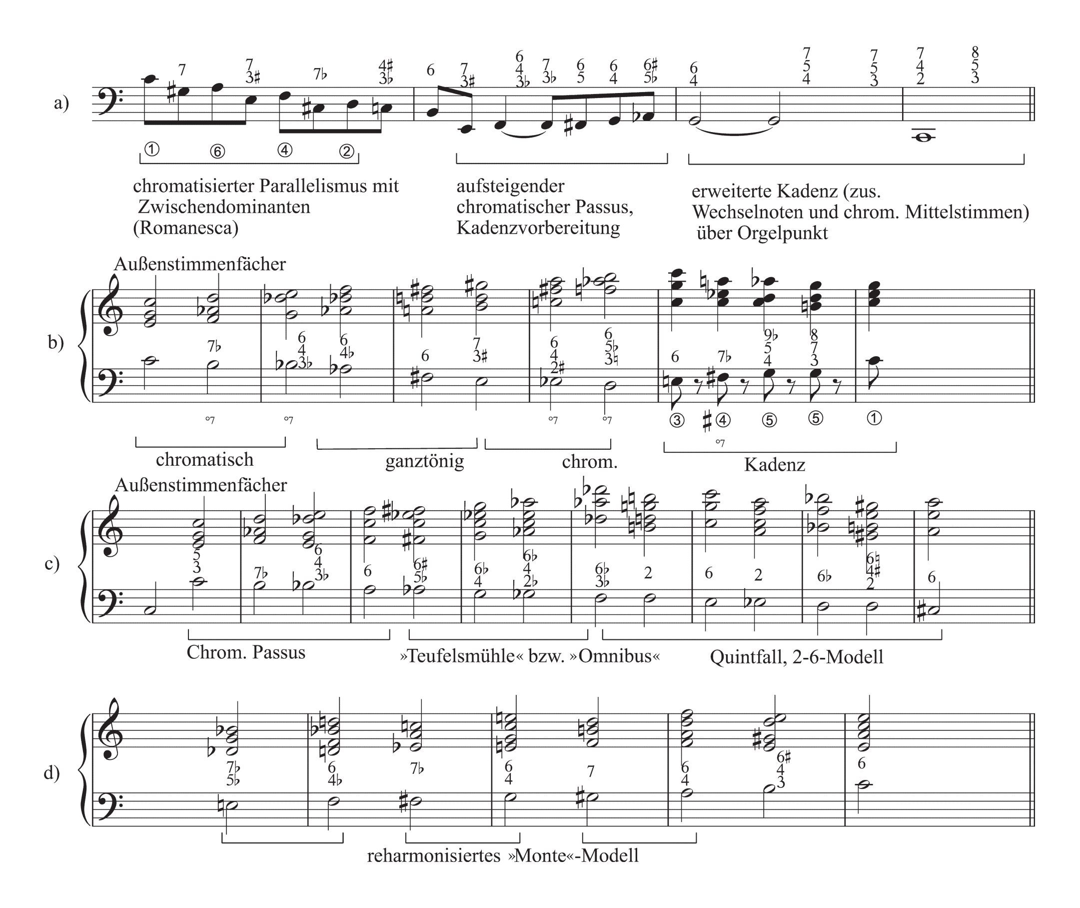
Die Basis, das Orientierungsgefüge für diese harmonische Ausgestaltung, bilden neben den Kadenzverläufen und ihren Erweiterungen modellhafte Bassverläufe und Sequenzmuster, die in fast jedem Beispiel zur Anwendung kommen und den größten Teil der Exempel ausmachen. Hierdurch ist die Improvisation auf die kombinatorische Freiheit reduziert, im Moment aus einem Repertoire verschiedener Kadenz- und Sequenzmuster zu wählen. Dies legen auch Czernys abschließende Äußerungen für das Kapitel nahe. Er empfiehlt darin, die mittels der Beispiele angeeigneten Passagen mit Partien aus eigenen oder fremden Werken, die dem Spieler gleichsam als Vokabeln oder Phrasen zur Verfügung stehen, wie Züge im Würfelspiel aneinanderzusetzen: »Natürlicherweise muss man diese und ähnliche Beyspiele in alle Tonarten übersetzen, die Passagen mit andern schicklichen abzuwechseln«.[31] Der improvisatorische Gestus wird demnach als Arrangieren im Moment über freie Kombinationsmöglichkeiten aus erlernten Formeln und Mustern in Harmonik und Figuration erreicht. Nur dürfe man sich dabei nicht zu starr an bestimmte Muster, an ein immer gleiches »Preludier-Formular« halten, damit man nicht »fast jedesmal das Nämliche zu hören bekommt.«[32]

Notenbeispiel 4 zeigt vier solche Bassverläufe in Generalbassreduktion und mit kurzen, analytischen Kommentaren (ohne Czernys Akkordfiguration). Czerny demonstriert sowohl ein breitgefächertes Arsenal an Mustern als auch eine flexible Anwendung derselben in diesem Kombinationsdenken. Sie sind dabei fast sämtlich chromatisch

30 Der übermäßige Dreiklang spielt bei Czerny in diesem Kontext noch keine Rolle, er wird erstmals von Carl Friedrich Weitzmann theoretisch beschrieben; vgl. ders.: *Der übermässige Dreiklang*, Berlin 1853.

31 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 9.

32 Ebd., S. 14.



Notenbeispiel 4 Bassverläufe in Czernys op. 200: Musterbildungen und Topoi
a) Exempel 5, S. 7; b) Exempel 14, S. 10; c) Exempel 18 (Takt 1–9), S. 12;
d) Exempel 19 (Takt 8–12), S. 12

erweitert, meist mit verminderten Septakkorden versehen, und vermitteln eine musikalische Sprache auf der Höhe der Zeit: Die Parallelismus-Sequenz (4a, Takt 1 ff.), die Riepel'schen »Fonte«- (4c, Takt 5 ff.) und »Monte«-Modelle, terzweise fallende Quintfallsequenzen, »Teufelsmühlen«-Modelle und Außenstimmenfächer werden in komplexen modulierenden Zusammenhängen präsentiert.

Neben den barocken Grundmodellen, wie sie die Partimento-Schulen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts noch lehren, finden sich zahlreiche zeitgenössische Neuerungen. So ist im chromatischen Bass-Anstieg in Notenbeispiel 4d das im Hintergrund wirksame »Monte«-Modell noch klar zu erkennen. Der übliche Quint- oder Quintsextakkord zu Beginn eines jeden Sequenzgliedes ist allerdings durch den verminderten Septakkord ersetzt und das Ziel ist nicht mehr ein grundständiger Terzquintakkord, sondern ein Quartsextakkord (vergleiche Notenbeispiel 4d). Auch wenn der Bassgang erhalten bleibt, die Akkordfolge verändert sich dadurch beträchtlich. Der ursprüngliche

Quintfall ist nicht mehr vorhanden, aus der Folge C^7/E → F und D^7/Fis → G wird $e^{\circ 7}$ → B/F und $fis^{\circ 7}$ → C/G.[33]

Einige Beispiele gehen noch einen Schritt weiter und lösen sich von den standardisierten Abfolgen (insbesondere die Exempla 18 und 19 auf Seite 12). In ihnen verläuft nur noch der Bass musterhaft, zumeist skalar oder chromatisch auf- oder absteigend, die harmonische Ausgestaltung darüber ist frei und folgt nicht oder nur teilweise modellhaften Klangmustern.

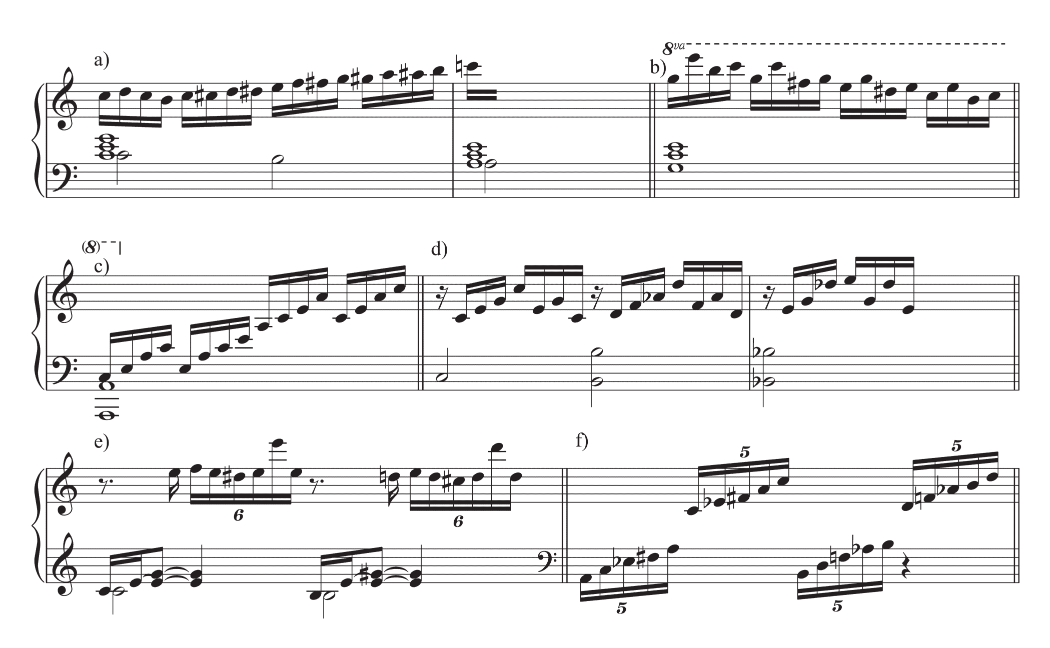
Hierin lässt sich ein Grundcharakteristikum des fortgeschrittenen Improvisierens erkennen: Um die gewünschte Freiheit und Flexibilität der Erfindung im Moment zu erreichen und nicht bei bloßer Kombinatorik von Vorgelerntem zu verbleiben, muss die Konzentration auf Ausgestaltung der Harmonik und Figuration liegen. Und um dieser Freiheit gerecht werden zu können, ist der übergeordnete Verlauf durch ein gewähltes Muster vorgegeben: Ein Bereich, beispielsweise eine chromatische Bassstimme, ist prädisponiert und als Orientierungslinie gegeben, um sich in anderen Bereichen frei bewegen zu können.[34] Dabei kann das musikalische »Geländer« bisweilen auch in andere Stimmen verlegt werden, etwa in die Oberstimme, in beide Außenstimmen als Fächermodell (Notenbeispiel 4b, Beginn) oder in eine Mittelstimme (Exempel 17 im Tenor über dem Orgelpunkt im Bass).

Czernys Vorgehen ist sowohl bei den Kadenz- als auch bei den komplexeren Modulationsverläufen zweischrittig, hinterlässt jedoch hinsichtlich der genauen Methodik (wie sie im praktischen Einzelunterricht erfolgen würde) mehrere Leerstellen: Zunächst werden im einfachen Akkordsatz Klangfolgen gelernt und diese in alle Tonarten übertragen (Czernys Beispiele beginnen durchweg in C-Dur und a-Moll). Dann folgen unterschiedliche Möglichkeiten der figurativen Ausgestaltung, indem unterschiedliche Akkordbrechungen und Lauffiguren vorgestellt werden (Notenbeispiel 5). Dabei ist es ihm wichtig zu betonen, dass sich »aus jedem Accord […] die mannigfaltigsten Passagen entwickeln lassen«.[35] Zunächst sind diese meist auf ein gleichbleibendes Bewegungsmodell ausgerichtet, die »Preludien längerer und mehr ausgeführter Art« (Kapitel 2, S. 15 ff.) präsentieren mannigfaltige Abwechslungen aus chromatischen Läufen, Wechselnoten- und Trillerfiguren, sowie gebrochene Akkorde (häufig mit chromatischen Einfügungen).

33 Czerny stellt den verminderten Akkord $e^{\circ 7}$ enharmonisch als $cis^{\circ 7}$ dar; vgl. Exempel 19 (Takt 8, Ziffer 2), S. 12.

34 Dies lässt sich in auffälliger Häufung auch noch in auskomponierten Fantasien, gewissermaßen als sedimentierte Improvisation beobachten. Bekanntes Beispiel ist der chromatisch absteigende Beginn in Mozarts c-Moll-Fantasie KV 475.

35 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 6.



Notenbeispiel 5 **Figurationsmodelle: Lauffiguren und Arpeggien in Czernys op. 200 (Auswahl) a) Exempel 3, S. 6; b) Exempel 3 (Takt 5), S. 6; c) Exempel 4, S. 7; d) Exempel 14, S. 10; e) Exempel 16, S. 10; f) Exempel 20, S. 13**

Czernys Beispiele sind jedoch immer komplett ausnotiert und enthalten keine Aufgaben oder Übungen zum Harmonisieren oder Figurieren, etwa bezifferte und unbezifferte Bassverläufe, wie sie aus Improvisationslehren (zum Beispiel noch bei Joseph Drechsler[36]) und der italienischen Partimento-Tradition selbstverständlich sind. So ließen sich, ginge man nur von diesem Lehrwerk aus, die Akkordverbindungen einfach exakt nachspielen und transponieren; das eigene harmonische Ausführen nach Stimmführungsregeln in unterschiedlicher Stimmenanzahl, Satztechnik, Oktavregistern und Lagen wird nicht gelehrt, sondern es wird vorausgesetzt. Insofern geht Czerny von einem idealtypischen Schüler aus, der neben dem Generalbass bereits sämtliche Figurationsmuster und Skalenbildungen erlernt hat und diese nun selbständig über die gegebenen (idealer noch: eigenen) Bässe anwendet. So geht er einerseits über die meisten Partimentolehren des 18. und 19. Jahrhunderts hinaus, indem er harmonisch komplexere Verläufe verlangt, bleibt andererseits jedoch methodisch hinter dem klaren Aufbau und der bestechend einfachen wie erfolgreichen Methode zurück.

Es mag sein, dass der Autor diesen Mangel an methodischer Führung selbst empfunden hat, denn in der Klavierschule op. 500 reagiert Czerny mit einer genaueren Ausführung zum methodischen Vorgehen. Im Kapitel »Über das Präludieren« findet sich

36 Joseph Drechsler: *Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniß des Contrapunctes phantasieren und präludieren zu können. Als Anleitung zu den öffentlichen Vorlesungen in der Harmonielehre und dem Orgelspiel*, Wien [1834].

dort ein basaler Ansatz, den er wohl erst nach dem Verfassen der Improvisationsschule entwickelt hat und der zeigt, wie die Übungen zur Erlangung technischer Sicherheit und zum Improvisieren nicht in zwei getrennten Schritten, sondern Hand in Hand gehen können. Rudimentäre Präludien sollen hier aus den vorgeschlagenen »Scalenübungen« in Verbindung mit simplen V-I-Kadenzen gebildet werden.

> »§ 4. Selbst der Anfänger kann und muss bereits in den ersten Monathen dazu angehalten werden, vor jedem Tonstücke ein kleines Vorspiel auszuführen, und auch hier sind die *Scalenübungen* das Erste und vorzüglichste Hilfsmittel.
> § 5. Diese *Scalenübungen* werden hiezu [sic] folgendermassen verwendet:
> a.) Man spielt in der Tonart des nachfolgenden Tonstückes eine, oder mehrere der allda vorkommenden Passagen mit der rechten Hand allein, während die Linke den Grundton hält.
> b.) Oder man spielt eine oder mehrere dieser Passagen zuerst auf dieselbe Weise mit der rechten Hand allein, und hierauf mit beiden Händen. Die Passagen können in beliebiger Ordnung nacheinander folgen.
> c.) Oder man spielt alle, in der betreffenden Tonart vorkommenden Passagen vollständig genau so, wie dieselben in der grossen *Scalenübung* gelernt worden sind.
> […] Man sieht, dass sich jeder Schüler, mit einigem Nachdenken, leicht eine Menge solcher einfachen Vorspiele schon aus den Scalenübungen selber bilden kann«.[37]

Interessant ist dabei, dass er – anders als in op. 200 – bereits im relativ frühen Stadium der pianistischen Ausbildung dieses rudimentäre Improvisieren empfiehlt, das vollständig aus einem Kombinieren erlernter Muster besteht.

Dass er hier grundständiger als in op. 200 vorgeht, zeigt sich auch daran, dass nun eine Tafel mit den »zwei Schlussakkorden« in allen 24 Tonarten folgt, die den Abschluss dieser einfachen Präludien bilden. Die Mühe, Beispiele zu transponieren, macht sich Czerny in op. 200 nicht, sondern fügt die obligatorische Lehrbuchempfehlung hinzu, man solle die Beispiele in allen Tonarten üben; die sichere Kenntnis des Generalbassspiels setzt er, wie erwähnt, ohnehin voraus.

»Selbstständige« Fantasien – *Fantasia quasi una Sonata* Dass nun das reine Akkord- und Skalenspiel nicht ausreicht, sondern Improvisationen »einen regelmässigen Zusammenhang« besitzen, und »Passagen« sich mit »Gesangstellen« abwechseln müssen, wird bereits im zweiten und dritten Kapitel klar, wo es um längere Präludien und Solokadenzen geht.[38] Solokadenzen in Klavierkonzerten begreift Czerny dabei »gewissermassen als selbstständige Fantasien«, die er aus systematischen Gründen vorschaltet.[39] Erst im 4. Kapitel »Vom Fantasieren über ein einzelnes Thema« liest man Details über die eigentliche ›Kunst‹ des Improvisierens. In späteren Lehrwerken werden die Bereiche

37 Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Bd. 3, S. 84–86.

38 Ders.: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 15.

39 Ebd., S. 29.

ganz getrennt: In der Klavierschule op. 500 behandelt das 18. Kapitel das »Präludieren«, das damit auch begrifflich vom »Fantasieren (oder Improvisieren)« im darauffolgenden Kapitel abgekoppelt ist, gewissermaßen als dessen Vorstufe.

Entscheidend sind für Czerny dabei zwei Bereiche: die Gestaltung des Themas, seine flexible Umgestaltung und die Bedeutung motivischer Verarbeitung (behandelt in den §§ 1–7) und die Herausbildung eben jenes »regelmässigen Zusammenhanges«, der Form, die der Improvisation eine kompositorische Qualität verleiht (§§ 8–15). Da dieses Kapitel den zentralen theoretischen und methodischen Kern bildet, der dann auf die übrigen Kapitel übertragen wird (Kapitel 5 »Freyeres Fantasieren über mehrere Themas«, Kapitel 6 »Potpourri«, Kapitel 7 »Variationen«), sei auf dieses, insbesondere die beiden darin enthaltenen exemplarischen Fantasien, näher eingegangen. Diese stellen sicherlich einen Sonderfall hinsichtlich der Fokussierung auf ein einziges thematisches Ausgangsmaterial dar, abgesehen von dieser Besonderheit weichen sie aber von den Beispielen über mehrere Themen in den Kapiteln fünf und sechs nicht wesentlich ab.

Inwieweit diese »1te Gattung« des »selbstständigen« Fantasierens in Wien verbreitet war, lässt sich schwer beantworten, eine nennenswerte Geltung und Bekanntheit als eigenständige Improvisationstradition lässt sich durchaus bezweifeln. Sicherlich war sie zum Erscheinungszeitpunkt von Czernys Schrift kaum mehr im Gebrauch. Er selbst empfiehlt beim öffentlichen Fantasieren die Gattung des Potpourris, worunter sich insbesondere die Opernfantasie zählen lässt, und rät beim öffentlichen Fantasieren von Improvisationen über eigene Themen (insbesondere über ein einziges) ab. Nur die größten Improvisatoren seien laut Czerny dieser Herausforderung gerecht geworden, ohne das Publikum zu ermüden oder zu langweilen.[40] So kann er hier auch im Gegensatz zu allen anderen Kapiteln keine Beispiele komponierter Fantasien nennen und verweist hinsichtlich der formalen Gestaltung auf Sonaten klassischer Autoren: »das erste S[t]ück einer guten Sonate (von Clementi, Beethoven, Hummel &)«.[41]

Struktur und Tonalität: Improvisation und die »double function form« Sonatenform, motivisch-thematische Arbeit und Improvisation sind für Czerny keine Widersprüche, im Gegenteil: Er geht selbstverständlich von der Sonate als gedanklicher Basis aus, wie

40 Ebd., S. 43. Aus methodischer Sicht stellt sich zu Recht die Frage, warum er Themen- und Formbildung nicht an der einfacheren und populäreren Form der Variationen ausführt, siehe oben.

41 Ebd., S. 42. In einer Anmerkung auf S. 43 nennt er zudem zwei Musterbeispiele, die bezeichnenderweise keine Klavierkompositionen sind: Beethovens *Chorfantasie* op. 80 und das Finale der 9. *Sinfonie* op. 125. Er führt in diesem Zusammenhang überraschenderweise auch Bachs *Kunst der Fuge* BWV 1080 an. Vgl. zu Czernys »Fantasieren über ein einzelnes Thema« auch den Beitrag von Martin Skamletz über Joseph Lipavsky in diesem Band, insbesondere die Betrachtung zu dessen Rondo op. 30 (S. 137–163).

beide Beispielfantasien des Kapitels zeigen. Dies deckt sich durchaus mit den komponierten Klavierfantasien der 1810er- und 20er-Jahre, etwa der äußerst bekannten *Fantasie Es-Dur* Hummels (die Czerny als kompositorisches Vorbild in Kapitel fünf empfiehlt) und weicht von älteren, rhapsodischen Typen des 18. Jahrhunderts in der Tradition der freien Fantasie C. P. E. Bachs ab. Mozarts Beiträge zur Gattung, etwa das *Capriccio* C-Dur KV 284a, partiell ohne Taktordnung notiert, sind dafür ein Beispiel, ebenso die beiden bekanntesten Mozart-Fantasien d-Moll KV 397 und c-Moll KV 475. Letztere hebt sich dabei als großes, quasi-improvisatorisches Präludium bewusst von der nachfolgenden *Sonate* KV 457 ab und vermeidet eine Nähe zur Sonatenform.[42]

Im frühen 19. Jahrhundert ist die gegenseitige Annäherung der Gattungen Fantasie und Sonate jedoch unaufhaltsam,[43] bis zur schlussendlichen Austauschbarkeit der Begriffe in der Romantik, wie sie in Robert Schumanns bekannter Aussage deutlich wird: »Also schreibe man Sonaten, oder Phantasien (was liegt am Namen), nur vergesse man dabei die Musik nicht«.[44] Dass diese beiderseitige Durchdringung dabei nicht nur die komponierte Musik, sondern auch die Improvisation betrifft, findet allerdings kaum Erwähnung. Auf gleiche Weise werden Formkonzepte der komponierten Musik zur Strukturierung der Improvisation genutzt und damit gleichzeitig der hohe Anspruch hinsichtlich der strukturellen Gestaltung und Übersicht während des Spiels unterstrichen. Damit konnten große Formen sinnvoll und abwechslungsreich nach dem Tonalitätsverständis der Zeit gestaltet werden, um das Publikum mit den vertrauten, jedoch nie sich werkhaft verfestigenden Ordnungsgefügen im ad-hoc-Spiel zu verblüffen. Das hat erhebliche Konsequenzen für das künstlerische Verständnis von »Freiheit« und »Konstruktion« – sie sind nicht einfach mit Improvisation und Komposition gleichzusetzen. So wirken einige Passagen in Mozarts Fantasien im Vergleich zu Czernys »Fantasieprotokollen« viel freier in ihrer quasi-improvisatorischen Fluidität, sie basieren jedoch auf einer wohlkonstruierten Anlage, die Czernys Beispiele nicht aufweisen: Die Wiederholungen ganzer Teile und Themenpassagen sind einer kompositorischen Planung geschuldet, die improvisatorisch nur sehr schwer möglich beziehungsweise nur bei außergewöhnlicher Gedächtnisleistung zu erreichen wäre. Czerny bedenkt auch diesen Umstand: »Repetitionen sind im Fantasieren nicht wohl möglich, denn selten bleibt das

42 Die vielfachen Versuche, sie dennoch als Sonatenform zu deuten, überzeugen allesamt nicht. Sie zwängen das Stück unter Weglassung entscheidender Kriterien in die Form und verstricken sich in unauflösbare Widersprüche; vgl. etwa Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 2, S. 79.

43 Ansätze dieses Trends sind schon bei C. P. E. Bach zu finden; vgl. ebd., S. 56–71.

44 Robert Schumann: Sonaten für das Clavier, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 10 (1839), Nr. 34, S. 134 f., hier S. 134.

eben Gespielte so lange im Gedächtnisse.«[45] In diesem Sinne sind Czernys Beispiele, obgleich »logisch« sonatenhaft konzipiert, näher an einer realistischen Improvisation als scheinbar freiere, auf improvisatorischem Gestus beruhende, aber doch komplexer gestaltete komponierte Fantasien.

Komposition und Improvisation durchdringen sich also gegenseitig in dem Sinne, dass komponierte Musik improvisationsartige Elemente zur Erneuerung von Strukturen und Erweiterungen dur-moll-tonaler Beziehungen einsetzt (etwa in Beethovens Sonaten op. 27 »quasi una fantasia«). Umgekehrt findet sich aber auch das Bemühen, in improvisierter Musik quasi-kompositorische Zusammenhänge zu suchen und das Verhältnis von offenen und ungebändigten Passagen (»a capriccio«) mit festgefügten, geschlossenen Formen im Wechsel neu auszutarieren.

In op. 200 gibt Czerny einige konkrete Hinweise zur Form einer solchen großen Improvisation: Als Vorübung solle man Einzelsätze vollständig »durchführen«. Neben Allegrosätzen in Sonatenform verlangt Czerny dabei die Beherrschung von langsamen Sätzen, Scherzi, Rondi und Variationen – sämtlichen Satzarten des Sonatenzyklus. Den Sonatensatz erklärt er dabei ausführlicher: dem »Hauptthema« müsse ein »passende[r] Mittelgesang«, also der Seitensatz, folgen, auch die üblichen Tonartenverhältnisse werden genannt. Der »erste Theil«, also die Exposition, werde dabei wie in komponierten Werken abgeschlossen, im »2ten Theil« (Czerny sieht die Sonate noch als zweiteilige Form) könne man »sich der freyesten Fantasie und Ausführung, und allen Arten von Modulationen, Imitationen &, völlig überlassen«. Die Durchführung bietet demnach wieder mehr Platz für »Passagen und ander[e] Figuren«,[46] jedoch müsse man sich der »Gesangstellen« (Czerny schließt den »Mittelgesang« des Seitensatzes ein) wieder erinnern, um »endlich in der Haupttonart« zu schließen.[47] In der Verbindung mit anderen Satztypen scheint das jedoch nicht mehr zu gelten, wie die Beispiele zeigen: Czerny nähert sich dort zwar wieder der Ausgangstonart an, allerdings um die Kadenz zu vermeiden und in die neue Tonart des zweiten Satztyps zu wechseln (vgl. Exempel 42, Takt 65–76). Die Sonatenform bricht in diesem Falle also vor dem Eintritt der Reprise ab und leitet in die neue Tonart des nächsten Satzteiles über. Zur Gesamtform gibt er ebenso nur einige kurze Hinweise. Hier solle man sich bemühen,

> »mehrere Gattungen in einer und derselben Fantasie zu verbinden. Man fange z. B. mit Allegro an, durchführe eine Zeit lang, gehe dann in ein Adagio oder Andantino über, durchflechte es mit einem

45 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 55.

46 Edler sieht in solchen fantasie-typischen freien und modulatorischen Passagen einen entscheidenden Einfluss für die Entstehung der Durchführung als ausgeprägtem, eigenständigem Formteil in Sonaten; vgl. ders.: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 2, S. 70.

47 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 43.

> fugierten Satz und mit den, in den ersten Kapiteln besprochenen modulierenden Sätzen [die beiden Kapitel zum Präludieren, Anm. d. Verf.], und ende mit einem lebhaften Rondo.«[48]

Czernys Idee einer großen, durchgehenden Anlage in verbundenen Einzelsätzen vereint also einen sonatenhaften Kopfsatz mit einem langsamen Satz und einem abschließenden Rondo. Diese einer dreisätzigen Sonate entsprechende Großform enthält jedoch vor dem Rondo im Schlussteil des Adagio »modulierende Sätze«, wie beispielsweise einen »fugierten Satz«, sodass die Form gleichzeitig als einsätzige Sonatensatzform mit Durchführungsteil und Rondo für die tonale und thematische Reprise begriffen werden kann. Czernys Beschreibung lässt sich als »double function form« interpretieren, welche die musikwissenschaftliche Formenlehre üblicherweise erst seit Franz Liszts symphonischen Werken und den großen einsätzigen Klavierwerken datiert.[49] Dieser Formtypus wird meist der kompositorischen Entwicklung der romantischen Klavier- und Orchestermusik zugeordnet, Detlef Altenburg beschreibt im Falle Liszts das Konzept der symphonischen Dichtung als Verschmelzung der einsätzigen Ouvertüre und der mehrsätzigen Programmsinfonie.[50]

Statt die »double function form« von den Kompositionen Liszts herzuleiten, kann man mit Czerny eine andere Wurzel vermuten, nämlich die Klavierimprovisation zusammenhängender Tonstücke mit mehreren Satzfolgen, die im Zuge der Annäherung von Sonatenformen und Fantasien auf Klavier und Orchesterwerke übertragen wurde. Dafür spricht auch die Tatsache, dass Liszt – überdies Schüler Czernys – vor den großformalen Kompositionen in Weimar in den 1830er- und frühen 1840er-Jahren zahlreiche Klavierfantasien (meist Opernfantasien[51]) schrieb und allgemein für seine stupende

48 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 43.

49 Vgl. zu Liszt und der »double function form« William S. Newman: *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1969; Kenneth Hamilton: *Liszt. Sonata in B Minor*, Cambridge 1996 (Cambridge Music Handbooks), S. 28; Steven Vande Moortele: *Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven 2009, S. 20 ff.; Jay Rosenblatt: Piano and Orchestra Works, in: *The Liszt Companion*, hg. von Ben Arnold, Westport 2002, S. 281–307, insb. S. 302. Rosenblatt deutet bereits Werke der 30er-Jahre als frühe Kompositionen in »double function form«, etwa *De profundis* von 1834/35.

50 Detlef Altenburg: Franz Liszt und das Erbe der Klassik, in: *Die Geschichte der Musik*, Bd. 3: Die Musik der Moderne, hg. von Matthias Brzoska und Michael Heinemann, Laaber 2001, S. 1–19, S. 19.

51 Die Opernparaphrasen folgen formal eher dem von Czerny vorgestellten Potpourri-Typus mit einem Fokus auf Variationssätze. Sie gehen aber in ihrer formalen Anlage und ihrer Beziehung zur Opernvorlage weit über Czernys Ansatz hinsichtlich einer Verdichtung und Relektüre des dramatischen Verlaufs hinaus; vgl. Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge 1995, S. 528. Vgl. zur Bedeutung der frühen Fantasiekompositionen für die späteren Orchesterwerke Michael Saffle: Liszt and the Traditions of the Keyboard Fantasy, in: *Liszt the Progressive*, hg. von Hans Kagebeck und Johan Lagerfelt, Lewiston 2001, S. 151–186.

Improvisationskunst bekannt war – in einer Zeit, in der diese Kompetenz allmählich nicht mehr obligatorisch war. Liszt war zudem nachhaltig beeindruckt von Franz Schuberts *Wanderer-Fantasie*, die ihn zur kompositorischen Revision inspirierte und als frühes Beispiel dieses einsätzigen Formtypus' der Fantasie genannt werden kann.

Betrachtet man nun die beiden Beispielfantasien in Czernys op. 200, so führen sie dieses Modell zwar aus, jedoch im Gegensatz zu Czernys einführenden Worten in der Viersätzigkeit. Tabelle 2 zeigt eine formale Übersicht der beiden Beispielfantasien Exempel 42 und 43 in Kapitel 4 (S. 44–53 und 53–62). Die gefestigten Satzteile mit stabiler Tonalität und jeweils zu Beginn klarer Satzstruktur[52] werden dabei vermittelt und eingefasst von passageren und tonal beweglichen Teilen. Beide Fantasien werden gerahmt, indem die Präludienstruktur des Anfangs in verkürzter Form wiederkehrt und in die letzten Takte der finalen Rondoteile eingefügt beziehungsweise als Codetta angehängt wird. Czerny bleibt seiner Ankündigung treu und belässt, was Wiederholungsteile betrifft, eine realistische Situation: Nur klare Viertakt-Strukturen erfahren Wiederholungen, zudem zumeist direkt hintereinander. Über große Zeitabstände hinweg bleibt nur die Wiederholung des Motivs als Einheit stiftendes Moment präsent, die Formung durch annähernd exakte oder wörtliche Wiederholung findet nicht statt. Czerny wählt konventionelle Zusammenhangsbildung durch Rückkehr in die jeweilige Ausgangstonart, der jeweilige Schlusssatz bietet zusätzlich zu dieser tonalen Reprise wieder die größte Annäherung an das Grundmotiv, wie es im ersten Allegrosatz auftrat. Im Falle der ersten Fantasie geschieht dies durch die Übernahme des punktierten Grundmotivs und dessen Überführung in eine aufsteigende Romanesca-Sequenz, im zweiten Beispiel ist das prägnante Quartmotiv mit folgender Punktierung nun nicht mehr in der Oberstimme, sondern im Bass. Dadurch besitzen die abschließenden Rondoteile[53] Reprisenqualität im Sinne der »double function form«. Beide Kopfsätze modulieren gemäß der Sonatenform in die quinthöhere beziehungsweise im c-Moll-Kontext des ersten Beispiels in die parallele Durtonart und bilden dort einen »Mittelgesang« auf Basis des Grundmotives aus (Exempel 42, Takt 53 ff.; Exempel 43, Takt 21 ff.). Beide brechen dann allerdings den Sonatenverlauf ab und fügen statt der bekräftigenden Schlussgruppe des Expositionsteils eine modulatorische Passage als Übergang zum nächsten Satztypus ein (in Exempel 43 bezeichnet als à capriccio, Takt 31).

52 Einzige Ausnahme ist der Agitato-Teil anstelle des Scherzos in Exempel 42, der von Beginn an transitorische Gestalt hat.

53 Das Sonatenrondo ab S. 50 ist nur angedeutet, besteht nur aus einer dreiteiligen ABA-Form mit Coda. Der B-Teil ist gleich in modulatorischer Rückführung gesetzt. Czerny selbst empfiehlt den Lesern die eigene Ausarbeitung und Verlängerung bei eigenen Übeversuchen (S. 51 f.).

Ex. 42 (Kap. 4)	Lento, quasi Andante T. 1–12 4/4	Allegro con brio T. 13–76 3/4	Agitato T. 77–113 3/4	Adagio espressivo T. 114–152 2/4	Allegro Vivace T. 153–263 2/4
	c	c → Es → (c) → fis	fis → as(As)	As → a	c
	Präludium	*Sonatenexposition*	*Scherzoartig*		*Rondo*
Ex. 43 (Kap. 5)	Vivace	Allegro moderato	Presto	Adagio con moto	Allegretto grazioso ed animato
	Taktfrei	T. 2–33 4/4	T. 34–195 3/4	T. 196–231 4/4	T. 232–331 6/8
	Es	Es → B → d	d → D → E	E → Es	Es
	Präludium	*Sonatenexposition*	*Scherzo*		

TABELLE 2 **Formübersicht der beiden Beispielfantasien in Czernys op. 200, S. 44–62**

In einem Punkt weicht Czerny jedoch von seinen schriftlichen Beschreibungen und der darin liegenden Lesart als Doppelfunktion der Form ab. Statt nach dem ersten Satz in ein Adagio überzugehen, schiebt er jeweils einen schnellen Satz im Dreiermetrum dazwischen. Im zweiten Falle ist das ein klarer Scherzo-Typus im Sinne Beethovens. Im ersten Falle ist dieser kein stabiler, eigenständiger Satz, sondern besitzt vielmehr die Funktion einer modulierenden Überleitung mit Durchführungsqualitäten. Es gibt zwar jeweils eine ebensolche Passage vor dem letzten Rondosatz, die damit dessen Bestimmung als Reprise verstärkt. Die Lesart des langsamen Satzes in der Funktion eines Seitensatzes in der Großform wird dadurch aber unterwandert.

In der tonalen Organisation der Einzelsätze zeigen die beiden Beispiele erwartungsgemäß die Vielfalt der Möglichkeiten, wie sie nicht nur komponierte Fantasien, sondern auch Sonaten der Zeit aufweisen. Das erste Beispiel ist vor allem durch Terzbeziehungen strukturiert (c → Es → ges/fis; As → a → c), das zweite durch chromatische Umstellung des Zentraltones (Es → d → E(Fes) → Es). Allerdings kehrt Czerny in allen Beispielen in die Ausgangstonart zurück und vermeidet tonale Entwicklungen, wie sie etwa Hummel in seiner *Fantasie* op. 18 vorführt, die in Es-Dur beginnt und in g-Moll/G-Dur endet. Nur im abschließenden Capriccio wählt Czerny einen ähnlichen Weg (Beginn in h-Moll, Schluss in C-Dur, S. 105–110).

Ein kurzer Blick auf das Beispiel des fünften Kapitels, eine Fantasie über mehrere Themen, zeigt, wie Czerny auch gleich im ersten Paragraphen deutlich macht, keine prinzipielle Verschiedenheit, aber eine formale Variante: Die unterschiedlichen Themen werden von einer thematischen Klammer, der punktierten Einleitungsmotivik, zusammengehalten. Auch dieses formale Verfahren ist bereits längst aus der Fantasie in komponierte Musik übergegangen, bekanntestes Beispiel hierfür ist Beethovens *Sonate* c-Moll

op. 13 (1798/99). Czerny verlagert in diesem Beispiel den Ort des Sonatensatzes. Kürzere, gedrängte Formteile wechseln einander ab, der langsame Satz wird zum Variationssatz und das Finale in der Ausgangstonart d-Moll ist ein abschließender Sonatensatz mit verkürzter Reprise. Vorbild dafür könnten Beethovens Sonaten op. 27 »quasi una fantasia« sein, die beide erst in den Finalsätzen eine Sonatenform (beziehungsweise ein Sonatenrondo) aufweisen. Dafür spräche auch der formale Rekurs des langsamen Satzes, den Czerny als Anmerkung im Finalsatz vorschlägt.[54] Genau wie in op. 27, Nr. 1 erscheint dieser in die Haupttonart transponiert und bei Czerny im Mollkontext zur Variante verwandelt.

Thematische Arbeit und Phrasengestaltung Zu Beginn des grundlegenden vierten Kapitels behandelt Czerny die Punkte Themengestaltung und -variabilität. Anhand einer viertaktigen melodischen Vorlage präsentiert er unterschiedliche thematische Ausgestaltungen, sie reichen von den üblichen Satzteilen einer Sonate bis hin zu Tänzen und Fugen. Dieselbe Variabilität präsentiert er im Folgenden an weiteren Ausgangsmaterialien, wobei die motivisch-thematische Vorlage unbestimmter wird. Ist das erste Beispiel (Exempel 38) selbst ein gestalteter Themenanfang, der die symmetrische Vordersatzstruktur bereits in sich trägt, ist das zweite Beispiel (Exempel 39) eine nicht-rhythmisierte Folge dreier Töne und Exempel 40 eine kurze »Figur«, ein Sextolenlauf im Hexachord-Rahmen.

Besondere Bedeutung hat bei der Themenbildung die klassische Periode. Fast alle Themen, auch jene der späteren Fantasien, sind periodisch gebaut, satzartige Entwicklungstypen und alternative Themenaufbauten bilden die absolute Ausnahme.

Exempel 38a (Notenbeispiel 6) zeigt diesen Typus und übernimmt die kontrastierende Gestaltung der Segmente wie bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert üblich, etwa in Mozarts *Sonate c-Moll* KV 457 oder der *Sinfonie C-Dur* KV 551.



Notenbeispiel 6 **Periodische Themengestaltung in Czernys op. 200, Exempel 38a, S. 37**

Die Bevorzugung der Periodenstruktur lässt sich möglicherweise aus dem improvisatorischen Kontext erklären: Mit der symmetrischen Ordnung lässt sich die Gestaltung zweier gegensätzliche Motive sehr gut motivisch lösen, die klare Kadenzordnung gibt

54 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 72.

Orientierung, um die Gestalt leicht in der Erinnerung zu halten und im weiteren Verlauf in Variationen erneut zu verwenden. In den Modellkompositionen bringt Czerny die thematische Gestalt sogleich noch einmal in veränderter Satzstruktur. Auch Variationssätze, wie sie in den späteren Kapiteln erfolgen, sind in gefestigter Periodizität und klarer Viertakt-Symmetrie leichter zu gestalten.

Das Entwicklungsdenken des »Satz«-Typus (nach Erwin Ratz) erfordert ein höheres Maß an kompositorischer Planung, geht der Nachsatz doch meist von einer komplexen Verdichtung der Anfangsmotivik aus, die nicht selten von übergeordneten diastematischen Zügen oder Spiegelungen et cetera geleitet ist. Nur selten und in seiner einfachsten Form, der standardisierten Sequenzierung eines Motivs, tritt er in Czernys Themenbildungen auf, so etwa im Hauptthema des *Allegro con brio* der ersten Beispielfantasie Exempel 42: Nach einem periodischen Vordersatz wird das einfache Akkordschlagmotiv des Anfangstaktes repetiert und in den Halbschluss geführt (die Halbschlussbildung zu Beginn von Beethovens 5. *Sinfonie* (Takt 21) mag hier Pate gestanden haben, sowohl was die harmonischen Gestaltung mittels des übermäßigen Sextakkordes betrifft als auch in der drastischen Gestik der Schlusswirkung mit Fermate.



NOTENBEISPIEL 7 Siebentaktiger »Satz« mit periodischem Vordersatz in Czernys op. 200, Exempel 42 (Takt 13–19), S. 44

Für den weiteren Verlauf spricht Czerny die Notwendigkeit motivbasierter Verarbeitungstechniken als Zusammenhangsstiftung an.[55] »Auffallende Noten« müssten »als Hauptfigur durch das Ganze, nach allen Imitationsregeln« eingewoben werden, wie Notenbeispiel 8 zeigt.

Diese thematischen Formungen werden in Einheiten von Taktgruppen integriert. Anhand der ersten Beispielfantasie Exempel 42 soll dieses Prinzip der Phrasengestaltung gezeigt werden. Dabei sind klare Strategien zu erkennen, um geschlossene Takteinheiten

55 Selbstverständlich ist der Begriff der motivischen beziehungsweise thematischen Arbeit zu Czernys Zeit noch nicht in Gebrauch, ebenso wenig verwendet er den Motivbegriff. Vgl. zu Verwendung und Geschichte der Begriffe: Christoph von Blumröder: Thematische Arbeit, motivische Arbeit, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* 19 (HmT), hg. von Hans-Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br. 1991, sowie: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, hg. von Stefan Keym, Hildesheim u. a. 2015.



Notenbeispiel 8 Motivische Verdichtung in Czernys op. 200, S. 42

von zumeist acht Takten improvisatorisch, aber doch in kohärentem Zusammenhang zu bilden:

Dem gesamten Verlauf liegt im Grunde eine Abfolge erlernter Muster, Bassverläufe und Sequenzen zugrunde. Anhand des Beginns des *Allegro con brio* soll dies exemplarisch gezeigt sein, Notenbeispiel 9 zeigt den Fortgang nach dem Hauptthema in c-Moll (Notenbeispiel 7): Es wird zunächst wiederholt (Segment b) und dabei in eine stabile Kadenz geführt, sodass sich insgesamt abermals eine periodische Formulierung des Themas ergibt. Die Bassfolge übernimmt den T-D/D-T-Chiasmus des Anfangs, um über die skalare Bassfolge ① - ♭⑦ - ♮⑥ - ♭⑥ - ⑤ mit zwischendominantischem Sekundakkord auf der 7. Bassstufe in die Kadenz zu gelangen. Die folgende Achtelrepetition gibt einen Takt lang die Gelegenheit, eine neue Entwicklung anzugehen, gewissermaßen durchzuatmen. Es folgt abermals ein periodischer Satz (Segment c), der über eines der häufigsten Muster in die parallele Durtonart Es-Dur moduliert: die grundständig harmonisierte Bassfolge *c* – *b* – *es* (c – B^{b7} – Es) wird durch den zusätzlichen Basston *ces* und den darauf erklingenden übermäßigen Sextakkord erweitert.[56] Es folgt ein Fauxbourdon-Gang aufwärts (①$^{5-6}$ - ②$^{7-6}$ - ③$^{7-6}$ - ④$^{7-6}$ - ⑤ - ⑥^{aug6} - ⑤) mit stereotyper Harmonisierung (Segment d), jetzt in der Zieltonart Es-Dur. Die erreichte Dominante könnte nun in das

56 Diese chromatische Erweiterung des aufsteigenden Romanesca-Sequenzmodells, sowohl isoliert als auch im sequenzierten Zusammenhang, findet sich im frühen 19. Jahrhundert häufig. Bei Schubert mehrfach, indem der zusätzliche Halbtonschritt durch Liegenlassen der Oberstimmen als übermäßiger Durchgangsakkord erklingt, etwa in der Ouvertüre zu *Die Zauberharfe* D 644, Takt 17 ff.



Notenbeispiel 9 Phrasengestaltung nach normhaften Mustern in Czernys op. 200, Exempel 42 (Takt 19–53), S. 45 f. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit ist die Passage ohne die zahlreichen Vortragsbezeichnungen zu Tempo und Dynamik wiedergegeben.

Seitensatzthema führen, wird jedoch durch Passagenwerk verlängert, über Oktavregel-Harmonik ⑤^{7} - ④^{2} - ♭③^{6} - ⑦^{6} - ① und durch variantes es-Moll als temporärem Zielklang angereichert (Segment e, erscheint zweimal). Über den vollständigen Leiterabstieg von der 5. zur 1. Bassstufe (Segment f, strikt oktavregelgemäß) wird schließlich das Thema des Seitensatzes (in Czernys Terminologie der »Mittelgesang«) erreicht, das aus einer einfachen Quintanstiegssequenz auf Basis des motivischen Grundmaterials besteht (Segment g).

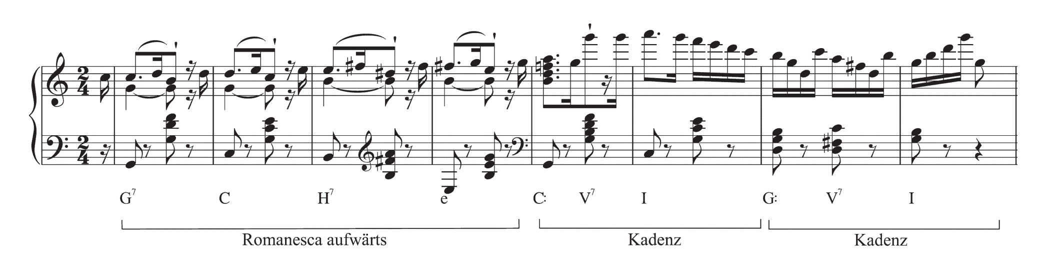
Die Detailbetrachtung sei hier abgebrochen, aber sämtliche Beispiele ließen sich Phrase für Phrase nach diesem Verfahren beschreiben. Wichtig ist dabei festzuhalten: Nur durch dieses Abrufen gelernter Muster, die im Moment mit der Hauptmotivik und passenden, ebenfalls eingeübten Satzstrukturen kombiniert werden, ist eine Gestaltung solcher großformal gebundener Tonstücke möglich. Natürlich finden sich diese Formeln in ähnlicher Weise auch in komponierten Tonstücken, jedoch ist die Ausschließlichkeit der Anwendung als Baukastenprinzip bezeichnend. Improvisatorische Musik ist nicht nur durch das Moment der Überraschung, durch die Überschreitung des Normhaften in ungewohnten harmonischen Wendungen und tonalen Relationen gekennzeichnet – auch dieses findet sich bei Czerny, insbesondere in Überleitungspassagen, in den Präludien und im letzten Notenbeispiel des Capriccios –, sondern genauso vom scheinbaren Gegenteil: In Verdichtung lassen sich normhafte Strukturen und Klangverbindungen der Zeit ablesen, die sichere pianistische Verwendung einer oktavregelbasierten Harmonik ist dabei auch im 19. Jahrhundert unabdingbare Voraussetzung. Czerny selbst erwähnt sie nicht, aber die Mehrheit der harmonischen Verläufe folgt einem solchen Denken. Dass sie für das Erlernen die entscheidende Basis darstellt, zeigen nicht nur zahlreiche Beispiele vor Czerny, sondern auch danach: Friedrich Kalkbrenners *Traité d'harmonie du Pianiste* (1849), dezidiert als Improvisationslehre entworfen, behandelt in einem eigenen Kapitel die Oktavregel, sowohl in Gestalt der Lehrwerke des 18. Jahrhunderts als auch als zeitgenössische »nouvelle règle de l'octave« mit zusätzlichen verminderten Septakkorden und Zwischendominanten.[57]

Auch die Themengestaltungen sind bei Czerny davon betroffen. Notenbeispiel 10 zeigt das Thema des langsamen Satzes *Adagio espressivo* von Exempel 42, dessen periodischer Vordersatz einem vollständigen Oktavregelverlauf abwärts folgt. Statt des Halbschlusses folgt eine ausweichende Kadenz in die II. Stufe, deren Offenheit nach vier Takten normhaft eingeholt wird. Auch dieses Kadenzverhältnis ist als Variante im frühen 19. Jahrhundert verbreitet, Schubert wendet es beispielsweise im langsamen Satz seiner

57 Friedrich Kalkbrenner: *Traité d'harmonie du Pianiste. Principes rationnels de la modulation, pour apprendre à préluder et à improviser. Exemples d'Etudes, de Fugues et de Préludes pour le Piano*, Paris/Leipzig [1849], S. 30 ff.



Notenbeispiel 10 Themenbildung nach Oktavregel in Czernys op. 200, Exempel 42, S. 48



Notenbeispiel 11 Themenbildung nach Sequenzmustern in Czernys op. 200, Exempel 42, S. 50

5. *Sinfonie* B-Dur an (D 485), er selbst konnte bereits auf klassische Vorbilder zurückblicken.

Ebenso eignen sich Sequenzverläufe zur thematischen Gestaltung, insbesondere wenn diese zwar nicht in Originalgestalt aber doch wiedererkennbar nochmals erscheinen sollten. Dies ist in improvisierter Musik nur bedingt möglich, Czerny erwähnt es selbst, im Falle des Hauptthemas eines Rondos ist dies aber eine Grundbedingung der Form. Czerny gestaltet das abschließende Rondo-Thema als aufsteigendes Romanesca-Modell plus modulierende Kadenz in die Oberquinttonart (Notenbeispiel 11). Die Formelhaftigkeit des Themas erlaubt ihm durch seine leichte Merkbarkeit die darauf Bezug nehmende Wiederkehr in anderen Satzstrukturen.

Improvisation wird in diesem Verständnis zu einem wenn auch extrem anspruchsvollen, so doch erlernbaren Handwerk, zu einem Komponieren im Moment. Einem Handwerk allerdings, das in seinem zeitintensiven Lernprozess schon bald nicht mehr den Übeanforderungen gerecht wird: Die Ausbildung einer hyper-virtuosen Technik und die Repertoireerweiterung zu einem schier unüberschaubaren Werkkorpus fordern ihren Tribut und erlauben Konzertpianisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts diese schöpferische Freiheit nicht mehr, sie degradieren sie zu »Interpreten«.

Leonardo Miucci

Completing the Score. Beethoven and the Viennese Piano Concerto Tradition[1]

Some recent studies on the Viennese Classical piano concerto repertory have highlighted the necessity of properly considering historical context in order to identify performance guidelines compatible with both historically informed criteria and the apparent lack of notational information left by the composers in the authorized editions.[2] In other words, these studies stress the risk of treating these scores with a historically incorrect sacredness. These contributions also devote considerable attention to improvisation and embellishment, aiming to shed further light on the treatment of both texts expressly left unfinished by the composer and points calling for improvisation (*Eingänge* and cadenzas).

Such studies focused particularly on Mozart's case, an understandable choice given several factors.[3] First and foremost is the fact that, despite his enormous output (approximately 30 piano concertos), Mozart was involved in the publication process of only a very small number of these concertos. In the majority of circumstances (including masterpieces like KV 466, 491, 488 *et alia*), these works were published posthumously in the economic interest of Mozart's wife and publishers. Therefore, for these and many other works, the *editio princeps* produced in the early 19th century was principally based on Mozart's manuscripts, and musicological investigations have demonstrated through scientific arguments that these posthumous editions are incomplete in several aspects, concerning both the performing indications and the musical texture.[4]

1 I deeply thank Michael Ladenburger for his special support along this study and Dalyn Cook for her kind assistance with the English language.

2 See, for example, Robert D. Levin: Instrumental Ornamentation, Improvisation and Cadenzas, in: *Performance Practice. Music after 1600*, ed. by Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, New York 1989, pp. 267–291; Philip Whitmore: *Unpremeditated Art. The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*, Oxford 1991.

3 See Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986; Christoph Wolff: Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart's Piano Concertos, in: *Perspectives on Mozart Performance*, ed. by Larry Todd, Cambridge 1991, pp. 228–238; Robert D. Levin: Improvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music, in: *Early Music* 20 (1992), pp. 221–234; David Grayson: Whose Authenticity? Ornaments by Hummel and Cramer for Mozart's Piano Concertos, in: *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, ed. by Neal Zaslaw, Ann Arbor 1996, pp. 373–391; Leonardo Miucci: Mozart after Mozart. Editorial Lessons in the Process of Publishing J. N. Hummel's Arrangements of Mozart's Piano Concertos, in: *Music+Practice* 2/1 (2014) – www.musicandpractice.org.

4 See the complex case of KV 491, among others, in the bibliography listed in the former footnote.

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-006

Thus, using the *Urtext* editions available nowadays could be dangerous if the score is decontextualized from its complex historical picture. This caveat, which still must be disseminated more widely among academic institutions and in the performance world, has been recognized in recent decades regarding Mozart's works. Although the early Beethovenian repertory was essentially coeval with the Mozartean one, it has received relatively little attention in this respect. Would it be possible to trace a sort of continuity with the approach and circumstances of his predecessor, or would Beethoven represent an evolutionary step in the history of this piano genre, breaking somehow with the former tradition? Even if the answers to such questions require the consideration of a complex constellation of factors, it is reasonable to believe, as this contribution will illustrate, that Beethoven's works in fact embody both these tendencies: conservation and evolution.

Among the profound changes that occurred in just a few decades – those exactly coincidental with Beethoven's compositional period – were sociological shifts that encouraged composers to publish more of their works. Consequently, composers were increasingly involved in the publication process, including Beethoven: excepting his works without opus, he took a very active part in the publication of all his concertos. This historical change merits deeper investigation.

The revolutions that occurred in Europe between the 18th and 19th centuries profoundly changed the context of the piano concerto. The political, social and industrial revolutions precipitated the rise of the middle class and added a global dimension to the world of music-making in general and to the domain of the keyboard in particular. For instance, in the late 18th century, music performance was an activity mainly reserved for an exclusive circle of aristocrats: in 1839, Henri Herz described it as "a time, not far from us, when the use of Piano-Forte was a privilege of the well-off people and the aristocrats".[5] The newly emerged middle class created not only a larger consumer market but also introduced new and increasingly active participants in music-making. This significant change was already recognized by contemporary personalities such as Anton Schindler (1795–1864), one of the most controversial Beethoven biographers; he pictures the scene thus:

> "In all Germany, and particularly in Vienna, music was much cultivated, and that chiefly good music (because then there was not so much bad produced as succeeding years have brought forth); for the lower classes, among whom there had previously been many attentive auditors, began to pay more and more attention to the divine art, but at the same time rarely possessed high mental cultivation, or had a just conception of the nature of music and its sublimest object".[6]

5 "A une époque peu éloignée de nous, l'usage du piano était un privilège exclusif de l'opulence et l'aristocratie." Henri Herz: *Méthode complète de piano*, op. 100, Mainz 1839, Préface, p. 1.

6 See Anton Schindler: *The life of Beethoven*, London 1841, Vol. 1, p. 65 f.; English translation of id.: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840.

As a result of the influx of amateur musicians in the first decades of the 19th century, a schism between keyboard composer and performer is born, a separation that would increase through the second half of the century and would become fully institutionalized throughout the 20th century. During Mozart's time, it was rare to attend a performance of his piano concertos where the performer was someone other than the composer himself or someone closely connected to him. There is evidence that, on occasion, his sister Nannerl or Barbara Ployer, one of his most accomplished students, performed this repertory with Mozart's blessing. Maria Anna Mozart and Ployer were close enough to Mozart that they clearly understood, or were likely instructed by the composer in, the role of the performer in such repertory, which often required an improvised contribution. In other words, they realized that the score itself was only a sketch of the concerto and that the performer was responsible for fleshing it out through his/her own musical additions. Finally, it should be noted that concertos were often composed for a specific occasion and immediately shelved thereafter to make room for a new work; the concept of a permanent repertory had not yet developed, and the allure of a piano concerto was its newness.

During the early 19th century, however, this picture drastically evolved. The number of public performances constantly increased, and piano concertos – for which performance traditions had begun to develop – were performed by pianists from diverse musical backgrounds.

This crucial factor, among others, inevitably had important consequences for the composers' attitude, their *usus componendi*, and for the evolution of the piano concerto genre itself. The dimensions of this phenomenon become apparent through an examination of the evolution of the cadenza. Consider how Hummel describes this shift in 1828:

> "Die sogenannte Schlussfermate (Cadenza, Tonfall) kam früher häufig in Konzerten etc. meist gegen Ende eines Stücks vor, und der Spieler suchte in ihr seine Hauptstärke zu entwickeln. Da aber die Konzerte eine andere Gestalt erhalten haben, und die Schwierigkeiten in der Komposizion selbst vertheilt sind, so gebraucht man sie selten mehr. Kommt noch zuweilen in Sonaten oder Variazionen ein solcher Haupt-Ruhepunkt vor, so giebt der Komponist selbst dem Spieler die Verzierung an."[7]

Sociological developments consistently and profoundly influenced performance practices, which in turn shaped Beethoven's compositional style, leading him to situate his music equidistantly to both 18th century Classical tradition and the new demands of the 19th century. Thus in Beethoven's works, it is possible to find traces of both stylistic

7 See Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Wien [1828], p. 55.

conservation and evolution, tendencies which converge in the improvisational elements in his piano concertos.

This historical moment of change, which parallels the development of the cadenza as described above by Hummel, was explicated by another key figure in the piano world, Carl Czerny, who writes in 1839:

> "In den neueren *Compositionen* werden die Zeichen des Vortrags von den *Autoren* meistens so ausführlich angewendet, dass der Spieler im Allgemeinen selten über den Willen des *Compositeurs* in Zweifel sein kann.
> Aber selbst da gibt es Fälle, wo vieles der Willkühr des Spielers überlassen bleibt, und in älteren *Clavier*-Werken, (z. B: von *Mozart*, *Clementi*, *etc.*) wo jene Zeichen äusserst sparsam sich angezeigt finden, hängt der Vortrag meistens von dem Geschmack und der Einsicht des Vortragenden ab. Daher ist der Vortrag dieser Werke in dieser Rücksicht weit schwerer."[8]

This paper aims to trace the influence of this evolving musical world on the language of Beethoven's piano concertos through an examination of improvised embellishments and cadenzas. Besides ornamentation and cadenzas, additional improvisatory practices, such as dynamics and pedalling, also required the performer to draw upon his/her own musical knowledge and creativity to fill in notational gaps where the composer left no explicit instructions. Although the present analysis will not address these practices due to space constraints, it is interesting to note how they reflect the evolution of musical notation. This contribution will investigate some of the circumstances in which the performer was called upon to improvise in order to realize the composer's intentions and complete the score, taking Beethoven's piano concertos as case studies into the changing performing practices described by Hummel and Czerny. Furthermore, it will also examine the reliability of so-called "Urtext" editions, ultimately illustrating that using these texts without considering the notational and performance practices coeval to the music can lead to historically and aesthetically incorrect interpretations.[9]

Compositional process and improvised embellishments The piano concerto in Beethoven's era remained connected to that of Mozart's time in its ideological approach and the practical circumstances surrounding it. For both these generations of musicians, the concerto was mainly "a personal vehicle for the composer-virtuos's performances, a means for displaying new musical ideas of which a central feature was his own distinctive

8 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Dritter Teil: Von dem Vortrage, Wien 1839, p. 4 ("1tes Kapitel. Nähere Bestimmungen über die Anwendung des *Forte*, *Piano*, etc.").

9 On this topic see Christopher Hogwood: Urtext, que me veux-tu?, in: *Early Music* 41/1 (2013), pp. 123–127.

Concertos (chron. order)	Compositional Process	1st Performance	1st Publication (Wien)
E-flat major WoO 4	Bonn, 1784 (survived only piano part)	✗	✗
B-flat major op. 19 (No. 2)	Bonn, 1786–1792 (Sketches) Wien, 1793 (Elaboration) Wien, 1794–95 (Revision) Prague, 1798 (Final revision)	(?) Haydn's Academy, 19.12.1795 (Wien) Prague, October 1798	1801, Hoffmeister
C major op. 15 (No. 1)	Wien: 1793 (Sketches) March 1795 (1st elaboration) Modifications: Dec. 1795 & '96, Oct. 1798, April 1800, Dec. 1800	(?) Hofburgtheater, 29.03.1795 (Wien) (later performances)	1801, Mollo
c minor op. 37 (No. 3)	Wien: 1796 (Sketches) April 1800 (1st autograph) April 1803 (1st revision) July 1804 (2nd revision)	Theater an der Wien, 05.04.1803 F. Ries concert, Wien, 18.07.1804 (Beethoven conducting)	1804, Bureau des Arts
G major op. 58 (No. 4)	Wien: 1803–04 (Sketches) 1805 (Elaboration) 1806 (Revision)	Theater an der Wien, 22.12.1808	1808, Bureau des Arts
E-flat major op. 73 (No. 5)	Wien, 1809	Wien, 20.01.1811 (Archduke Rudolph, pf)	(1810, London, Clementi) 1811, Leipzig, Breitkopf & Härtel

FIGURE 1 **Index of Beethoven's piano concertos**

style of playing";[10] in other words, the concerto provided to musicians a means of distinguishing themselves not only as composers but also as performers in the Viennese scene. From a financial point of view, the musical soirées for which concertos were written were a reliably lucrative endeavour for composers. Thus, when Beethoven quit performing publicly in 1809, his production of piano concertos ended as well.

While both Beethoven and Mozart wrote concertos with performance as a central goal, the life of a Beethoven concerto ended not on the stage but in the publishing house, a new development in the concerto tradition. This evidence will request a deeper examination.

Mozart and Beethoven are clearly separated by their *usus componendi*: as is evident in this summary table (Figure 1), for Beethoven, performance of a concerto is not an end in itself but a forerunner to publication, and these three stages of work – compositional, performing and publishing – are strictly related. Thus, Beethoven's compositional process was both slower and more elaborate than that of Mozart. It is also notable that the several steps of the composition were directly depending from the performance

10 Leon Plantinga: *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*, New York 1998, p. 4.

events that sometimes were really happening, other times, to Beethoven's disappointment, never took place in the end.

During the period in which Beethoven composed his works (1784–1809), the concerto as a genre underwent a critical evolution, transitioning from Classical-style notation to the notational style that would dominate the Romantic era, a definitive change that had a particularly significant impact on the role of improvisation in this repertory. The various steps in this process are effectively reflected in Beethoven's concerto literature.

While most of Mozart's musical texts were left incomplete in one or more aspects, in the ensuing decades, composers reduced instances of incompleteness until it was ultimately eliminated from compositional practice. In Beethoven's first three piano concertos, the heritage of the Classical style is clearly evident. It is interesting what Ferdinand Ries writes about it in his *Notizen*:

> "Ich erinnere mich nur zweier Fälle, wo Beethoven mir einige Noten sagte, die ich seiner Composition zusetzen sollte, einmal im Rondo der Sonate pathétique (Op. 13) und dann im Thema des Rondo's seines ersten Concertes in C dur, wo er mir mehrere Doppelgriffe angab, um es brillanter zu machen."[11]

Apart from these few additions, however, an examination of the texture of the C major concerto – notably in the second movement – reveals a consistent practice of writing out embellishments in the musical text (Example 1).

This practice is understandable if we consider that six years elapsed between the first performance and the first printed edition, during which period Beethoven edited the text numerous times to make it increasingly complete. The first sketches date to 1793, and Beethoven made the first elaboration between the end of 1794 and early 1795 in connection with a performance that took place 29 March 1795, at the Burgtheater in Vienna. In this instance, Beethoven's musical text reflects one of the same limitations evident in several of Mozart's concerto scores as well: a lack of time. This is how Franz G. Wegeler remembers that occasion:

> "Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Concerts (C dur) schrieb er das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer saßen vier Copisten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab. […] Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethoven's Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle diese und so auch die übrigen, statt nach a, nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis."[12]

11 Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, p. 106.

12 Ibid., p. 36.



Example 1 Ludwig van Beethoven: *Piano concerto* No. 1 op. 15, Largo, bb. 1–8 and 53–60

Remarkably, the description of this circumstance matches nearly perfectly Leopold Mozart's recollection of the KV 466 premiere:

> "das *Concert* war unvergleichlich, das *Orchester* vortrefflich, außer den *Synfonien* sang eine Sängerin vom welschen theater 2 *Arien*. dann war ein neues vortrefliches *Clavier Concert* vom Wolfgang, wo der *Copist*, da wir ankammen noch daran abschrieb, und dein Bruder das *Rondeau* noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die *Copiatur* übersehen mußte."[13]

13 Letter of Leopold Mozart to Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, 16 February 1785 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek), cited after https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1416, p. [2], "Lesefassung" (last consulted 4 August 2018). On this topic see also Miucci: Mozart after Mozart.

As was the case with many of Mozart's concertos, the piano part of Beethoven's op. 15 may not have been fully notated at this stage (1795), but the premiere took place anyway. Beethoven continued to modify op. 15 in conjunction with subsequent performance opportunities (such as December 1795 and April 1800), eventually reaching a final version that he found satisfactory for publication (Mollo, 1801). Between 1795–1801, Beethoven finally had time enough to complete his piano part before it went to print.

A letter from Beethoven to Franz Anton Hoffmeister in 1801 concerning the publication of the first edition of op. 19 attests to Beethoven's compositional approach, which is heavily influenced by his improvisation skills. Due to the incompleteness of the piano part, it is impossible for Beethoven to rely on professional copyists (except for the orchestral parts), for which he apologizes to his publishers:

> "dabey ist es vieleicht das einzige genie-mäßige, was an mir ist, daß meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden, und doch niemand im stande ist als ich selbst da zu helfen, so z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klawirstimme meiner Gewohnheit nach nicht geschrieben, und ich schrieb sie jezt erst, daher sie dieselbe wegen Beschleunigung von meiner eigenen nicht gar zu leßbaren Handschrift erhalten."[14]

The publication world clearly demonstrated increased interest in the keyboard concerto among both composers and consumers: the former produced concertos in larger numbers, and this repertoire, once the near-exclusive domain of the composers themselves, now started becoming popular with other keyboardists, professional and amateur alike. Therefore, with his works being played by a wider public with varying levels of musical knowledge and ability, Beethoven, like his colleagues, recognized the necessity of more detailed notation, an evolution in his practice illustrated by the story of the *c-minor Concerto* op. 37.

Beethoven started work on the concerto in 1796, and as was the case with previous concertos (including the above-mentioned op. 19), all further elaborations of the score were related to possible performances. The final revision before the first performance came some seven years after it was begun, with the piano part still remaining very much incomplete. At the first performance, which took place at the Theater an der Wien on 5 April 1803, Beethoven asked Ignaz von Seyfried to turn pages, and the latter reports that it was basically impossible to do as the piano part consisted mostly of short sketches here and there:

> "beym Vortrage seiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber – hilf Himmel! – das war leichter gesagt, als gethan; ich erblickte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche

14 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, Vol. 1: 1783–1807, Munich 1996, p. 72 (No. 60, 22 April 1801).

> egyptische Hieroglyphen hingekritzelt; denn er spielte beynahe die ganze Prinzipal-Stimme bloss aus dem Gedächtnisse, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papiere zu bringen. So gab er mir also nur jedesmal einen verstohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen, unsichtbaren Passage am Ende war, und meine kaum zu bergende Aengstlichkeit, diesen entscheidenden Moment ja nicht zu verabsäumen, machte ihm einen ganz köstlichen Spass, worüber er sich noch bey unserm gemeinschaftlichen, jovialen Abendbrote vor Lachen ausschütten wollte."[15]

The "complete" edition of op. 37 available today owes its existence to Ferdinand Ries, who had to perform it in 1804 with Beethoven conducting. Because Ries was still a student and not yet capable of improvising like the masters, Beethoven had to carefully notate the piano part. Ries himself confirms this circumstance: "Die Clavierstimme des C moll Concerts hat nie vollständig in der Partitur gestanden; Beethoven hatte sie eigens für mich in einzelnen Blättern niedergeschrieben."[16] Ries's performance thus resulted in a score ready for publication: Beethoven had notated all the musical details necessary to make the concerto accessible to a wide range of players.[17]

This turning point in piano concerto notation is confirmed in a review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 10 April 1805 that acknowledges the particular precision with which Beethoven notates texture:

> "Ein solcher wahrer Virtuos kann aber auch durch dies Konzert glänzen; denn so reich es besetzt und durch alle Instrumente ausgeführt ist, so hervorstechend und dankbar ist doch die Konzertstimme. Der Komponist ist übrigens – was ebenfalls zu loben ist – allem willkührlichen Verschnörkeln dadurch zuvorgekommen, dass er, was wirklich verzieren kann, sehr genau und sorgfältig ausgeschrieben hat. Wer nur Noten spielt, dem wird dadurch zwar manche Stelle ungeheuer schwer vorkommen; aber, wie gesagt, für den ist dies Werk auch nicht."[18]

Beethoven's tendency to provide the performer with all necessary embellishments is confirmed in the last two concertos. The *Concerto in G major* op. 58, begun in 1803/04, marked the first instance in which Beethoven published the work before the first public performance: the concerto was printed by the Kunst- und Industrie-Comptoir in August 1808 and was premiered at the renowned concert at the Theater an der Wien on 22 December 1808.[19] Although the edition was already circulating in Vienna, the written text

15 Ignaz von Seyfried: Recensionen, in: *Cäcilia* 9 (1828), p. 217–243, here p. 220.

16 Wegeler/Ries: *Notizen*, p. 115.

17 This piano concerto has been released in Vienna in the same year (1804, Bureau des Arts et d'Industrie).

18 Anon.: Recension, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (1805), coll. 445–457, here col. 457.

19 Remarks of that musical evening were left by many people who attended the concert, like Ignaz Moscheles, F. Ries or I. von Seyfried; see Alexander Thayer: *Thayer's life of Beethoven*, rev. and ed. by Elliot Forbes, Vol. 1, Princeton 1991, pp. 446–451.

scarcely resembled the version that Beethoven put forth in the concert, as is reported in Czerny's memoirs (via Nottebohm):

> "so kann die mündliche Mittheilung Carl Czerny's, Beethoven habe das G-dur-Concert öffentlich sehr 'muthwillig' gespielt und bei Passagen viel mehr Noten angebracht, als da standen, eine Erklärung finden".[20]

This circumstance further illustrates the fact that Beethoven's approach to the piano concerto – in line with the Mozartean tradition – does not result in a text that is successfully realized through the modern attitude toward the *Urtext*, in which the musical text is taken as definitive and unchangeable. However, the evolutions in both Beethoven's compositional style and the concerto genre in general result in increasingly detailed musical texts, the completeness of which indeed seems to preclude any kind of addition by the performer.

Beethoven's tendency toward more detailed notation was also influenced by a factor unique to him: his deafness. By 1810, his hearing had deteriorated so much that op. 58 would be the last concerto that he would perform in public. As was mentioned above, because public performances were a good source of income for him, once Beethoven could no longer perform, he also lost interest in composing concertos. Indeed, his op. 73 concerto in E-flat major would be the last he composed and the first that he would not play himself: from that moment, Beethoven asked Ferdinand Ries or other students to play his concertos. For the premiere of op. 73, Archduke Rudolph – Beethoven's student, patron, and dedicatee of this work – was at the piano, marking a turning point in the history of this genre when a clear separation between composer and performer was definitively established.[21]

For this occurrence, the composer provided not only all the embellishment but also the cadenza, marking the first instance in which a cadenza was structurally incorporated into the score. With op. 73, Beethoven also adopted a much shorter and more linear compositional process: given that there would be no occasions on which the composer himself would perform the piece, he worked on it only in 1809/10, taking no significant further steps till the performance and publication.

Thus, in terms of the degree of completeness of the piano texture, if Beethoven's early output appears linked to the Classical model and attitudes (particularly the expectation for improvisation by the performer), the second half of his output looks toward

20 Gustav Nottebohm: *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, p. 75. On this topic see Barry Cooper: Beethoven's revisions to his Fourth Piano Concerto, in: *Performing Beethoven*, ed. by Robin Stowell, Cambridge 1994, pp. 23–48.

21 The concert took place at the Palais Lobkowitz on the evening of 13 January 1811; see Rita Steblin: *Beethoven in the Diaries of Johann Nepomuk Chotek*, Bonn 2013, pp. 113 f.

the new Romantic ideas and performance practices. This change certainly stemmed in part from several personal factors: his increasing deafness, his inability to continue performing in public, and the subsequent obligation to entrust other performers with his works. In looking at the historical context, however, one must acknowledge the influence of the most significant revolution in musical life between the 18th and 19th century: the rise of the middle classes. This sociological phenomenon created a wider and ever-increasing consumer base in the musical world: more people sought piano instruction, though most of the new practitioners lacked the skills necessary to perform difficult concertos (let alone improvise).

Thus, given the evolution of both piano technique and aesthetics and the demographic changes among pianists, composers felt compelled to fix all necessary information in the score, which in turn reduced the space allotted for performer improvisation. This new notational practice both asserted the composer's ultimate authority over the composition and made the works accessible to performers of varying degrees of ability.

Beethoven's newly adopted practice of clearly and fully notating embellishments in op. 73 aligns with a passage in Hummel's *Anweisung* (1828) in which he describes the shift away from performer-initiated embellishment to composer-controlled embellishment:

> "Ausschmückungen, Vor-, Nachschläge, und andere Manieren sind in der Musik wegen genauerer Verbindung der Töne, des Zusammenhangs der Melodie, des Nachdrucks, und des guten und schönen Vortrags unentbehrlich; doch, da die frühere grosse Anzahl solcher Zeichen, und ihr oft sehr geringer Unterschied, viele derselben den Schüler vernachlässigen liess, in der neuen Schreibart aber mehr ganz unnöthig wurden, und andere dem Spieler, zur Gewissheit des gewünschten Vortrags, durch Noten vorgezeichnet werden: so scheint mir eine Einschränkung derselben theils nöthig, theils rathsam."[22]

Cadenzas and Eingänge The attitude toward the performance of cadenzas and *Eingänge* (lead-ins) followed the same direction, both in Beethoven's practice and in general. His *Emperor Concerto* marks a turning point; he writes in the score of the first edition: "Non

22 See Hummel: *Anweisung*, p. 393. Actually the difference in the embellishment practice of his own days, in spite of that of the Classical era, was that significant that Hummel suggests further, in a footnote on the same page: "Will Jemand auch die früher üblich gewesenen Zeichen, wegen des Vortrags der damaligen Komposizionen, kennen lernen, so findet er in ältern Lehrbüchern hinlängliche Erläuterung." Indeed, Hummel did not treat this issue only on a theoretical level: recognizing the complexity of this repertory concerning embellishments – and cadenzas as well –, and knowing how many early 19th century amateur pianists were unprepared to improvise, he was one of several composers who proposed arrangements of these concertos that "[included] Cadences and Ornaments, expressly written." On this topic see Miucci: Mozart after Mozart, and the prefaces to the critical editions of some of these arrangements published in Launton (HH edition): KV 466 (2013), KV 456 (2014), KV 503 (2015) and KV 491 (2017).

Concertos (chron. order)	1st movt	2nd movt	3rd movt
E-flat major WoO 4	ad libitum	ad libitum	
B-flat major op. 19 (No. 2)	ad libitum	(hidden obbligato)	
C major op. 15 (No. 1)	ad libitum		(Eingang obbligato)
c minor op. 37 (No. 3)	ad libitum	(pre-tutti obbligato)	
G major op. 58 (No. 4)	ad libitum	(pre-tutti obbligato)	ad libitum
E-flat major op. 73 (No. 5)	obbligato		

Figure 2 Index of Beethoven's piano concerto cadenzas

si fa una cadenza, ma s'attacca subito il seguente", requesting that the performer uses the given cadenza and refrain from supplying his or her own.

The earlier concertos, performed by the composer himself, were published in the Classical tradition without a cadenza included in the piano part and with the place for the cadenza marked *ad libitum* in several outer movements (Figure 2).

Beethoven did compose cadenzas and *Eingänge* for these concertos that are used in many present-day performances; however, these were written much later in his career: the paper used suggests a date between 1808 and 1809. Furthermore, they fit the compass of a six-octave piano, which he used only after the concertos were released. These cadenzas were published posthumously in 1864, neither in accordance with any stated wish of Beethoven nor under his supervision, and it is difficult to know if they are stylistically similar to those the composer himself used in performance.

Considering the significant number of sources jointly addressing Mozart and Beethoven as ultimate masters in free improvisation, and given how delighted Beethoven was to undertake this challenge in performance, it is highly doubtful that Beethoven would have used these composed cadenzas. Additionally, if these *exempla* were intended for public performance, it is unclear why there is no evidence that Beethoven ever attempted to have them published. A review in the *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* (1826) acknowledges this doubt:

> "Bitte an Beethoven.
> Möchte es doch dem Meister Beethoven gefallen, zu seinen Pianofortekonzerten Kadenzen zu schreiben.

> Ein Stein des Anstoßes, warum die Beethoven'schen Konzerte so selten von den Pianofortvirtuosen vorgetragen werden, liegt sicher mit darin: daß es nicht Jedermanns Sache ist, eine Kadenz zu schaffen, die sich mit der Beethoven'schen Muse verträgt. Außerdem hat es aber dem Schreiber dieses auch immer scheinen wollen, wenn er Beethovensche Konzerte mit ipse fecit – Kadenzen vortragen hörte, oder (unter vier Augen gesagt, Herr Redakteur!) selbst spielte, als trüge man ein sammtnes Festkleid mit kattunenen Läppchen."[23]

This excerpt reveals two important things: 1) that it was very difficult to match Beethoven's style, especially concerning cadenzas; and 2) that until 1826, there were no authorized cadenzas on the market, and it is unclear the extent to which the manuscript cadenzas (on which current published versions are based) were disseminated, if at all. For whom, or for what occasion, did Beethoven compose these examples?

The manuscript material in question consists of 17 cadenzas and lead-ins for the concertos from op. 15 to op. 58, including those for the piano arrangement of op. 61 and for the Mozart *Piano Concerto in d minor* KV 466.[24]

It is reasonably certain that the second piece in this set, a cadenza for the first movement of op. 15,[25] was a private commission. According to Kinsky/Halm,[26] this was the cadenza that Beethoven had to compose for a "Liebhaber" concert which took place in Vienna on 31 January 1808.[27] There is correspondence, dated 30 January, between Beethoven and Count Moritz von Dietrichstein concerning the possibility that Johann Baptist Steiner von Felsburg (1756–1832),[28] a dilettante pianist, would play op. 15 on 31 January; Beethoven suggests:

> "Ich rathe ihnen – den H.[errn] Felsenburg nicht spielen zu lassen, gestern hielt ich für Schüchternheit, was ich heute für Ungeschicklichkeit erkläre – die Cadenz habe ich geschrieben – aber geben sie acht, Er fällt, Eh er zur Cadenz kömmt – machen sie lieber 2 simphonien – ich habe dem H. Felsenburg selbst gesagt, dass ich ihm es nicht rathe Morgen zu spielen – Es giebt eine wahre schweinerei.
> NB. sobald er das Konzert besser kann, kann er es spielen."[29]

23 C. K–s.: Bitte an Beethoven, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1826), p. 220.

24 See the Beethoven Complete Edition: *Beethoven Werke*, section VII, Vol. 7, ed. by Joseph Schmidt-Görg, Munich/Duisburg 1967, whose critical report has been recently published (Munich 2011) by Friedhelm Loesti.

25 Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 10.

26 *Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, ed. by Kurt Dorfmüller, Norbert Gertsch and Julia Ronge, Munich 2014, p. 83.

27 See Otto Biba: Beethoven und die "Liebhaber Concerte" in Wien im Winter 1807/1808, in: *Beiträge '76–78. Beethoven Colloquium 1977*, ed. by Rudolf Klein, Kassel 1978, p. 85.

28 J. B. Steiner von Felsburg was the Court Secretary at the Chancellor's Office and, according to Hanslick, distinguished himself in the interpretation of Beethoven's music; see Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, p. 214.

29 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Vol. 2: 1808–1813, p. 5.

On the occasion of this private amateur concert, Beethoven showed very little trust in this dilettante that he suggested replacing the concerto with another symphony. Nevertheless, Beethoven composed a cadenza, of which, unfortunately, only the first 58 bars survive. The cadenza was likely mutually beneficial: Beethoven did not have to risk relying on Felsburg's improvisational skills, and presumably the latter, being an amateur, would have required, or at least appreciated, a written cadenza anyway.

Thus, it is very interesting that Beethoven adopted a completely different attitude in a remarkably similar circumstance, according to a report by Ferdinand Ries:

> "Beethoven hatte mir sein schönes Conzert in C moll (Opus 37,) noch als Manuscript gegeben, um damit zum ersten Male öffentlich als sein Schüler aufzutreten; auch bin ich der Einzige, der zu Beethoven's Lebzeiten je als solcher auftrat. [...] Beethoven selbst dirigirte und drehte nur um und vielleicht wurde nie ein Concert schöner begleitet. Wir hielten zwei große Proben. Ich hatte Beethoven gebeten, mir eine Cadenz zu componieren, welches er abschlug und mich anwies, selbst eine zu machen, er wolle sie corrigiren. Beethoven war mit meiner Composition sehr zufrieden und änderte wenig; nur war eine äußerst brillante und sehr schwierige Passage darin, die ihm zwar gefiel, zugleich aber zu gewagt schien, weshalb er mir auftrug, eine andere zu setzen. Acht Tage vor der Aufführung wollte er die Cadenz wieder hören. Ich spielte sie und verfehlte die Passage; er hieß mich noch einmal, und zwar etwas unwillig, sie ändern. Ich that es, allein die neue befriedigte mich nicht; ich studirte also die andere auch tüchtig, ohne ihrer jedoch ganz sicher werden zu können. – Bei der Cadenz im öffentlichen Concerte setzte sich Beethoven ruhig hin. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, die leichtere zu wählen; als ich nun die schwerere keck anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle; sie gelang indessen ganz und Beethoven war so erfreut, daß er laut: bravo! schrie. Dies electrisirte das ganze Publikum und gab mir gleich eine Stellung unter den Künstlern. Nachher, als er mir seine Zufriedenheit darüber äußerte, sagte er zugleich: 'Eigensinnig sind Sie aber doch! – Hätten Sie die Passage verfehlt, so würde ich Ihnen nie eine Lection mehr gegeben haben.'"[30]

From Ries's recollection we learn firstly that his cadenza was not in fact a free, extemporaneous inspiration but the final result of a complex compositional process. At the time that this concert took place – July 1804 – Ries was only twenty years old and had been studying with Beethoven for only a very brief period; thus, it was understandable that, instead of improvising a cadenza, he would attempt to compose one under Beethoven's supervision. Beethoven himself adopted a similar approach, producing *Skizzen* for cadenzas that were likely to be used for specific performances, such as the sketch for the *B-flat major Concerto* op. 19, which he wrote at age 24, a sparser sketch than Ries's efforts exemplifying Beethoven's genius for improvisation.[31]

There is additional evidence that Beethoven's approach to cadenzas was based on balancing free, spontaneous improvisation with a pre-prepared structure. In a sketch for

30 Wegeler/Ries: *Biographische Notizen*, pp. 113 f.

31 Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, MS-70 (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002510p).

the song *Sehnsucht* WoO 134, Beethoven left written indications concerning improvisation; on leaf 3r, he specifies: "Man fantasirt eigentlich nur, wenn man gar nicht acht giebt, was man spielt, so – würde man auch am besten, wahrsten fantasiren öffentlich – sich ungezwungen überlassen, eben was einem einfällt."[32] Beethoven's attitude appears to be in strict continuity – down to the very words he uses – with Mozart's: the latter, referring to an *Eingang* in his piano concerto KV 271, stated: "wenn ich dieses Concert spielle, so mache ich allzeit was mir einfällt".[33] Nevertheless, Beethoven actually appears to base this inspiration of the moment on a planned structure: on the same sketch of WoO 134, on leaf 3 v, it reads: "Lied variirt am Ende Fuge und mit pianissimo aufgehört auf diese Art jede Fantasie entworfen und hernach im Theater ausgeführt."

The second notable element in Ries's testimony is Beethoven's entirely different attitude toward the possibility of someone other than himself playing cadenzas in his piano concertos. In this case, unlike that concerning Felsburg, Beethoven seems to encourage Ries to produce his own cadenza (with some supervision, of course), trusting that Ries's pedagogical path would ultimately lead to him becoming a professional musician capable of improvising. In other words, we see Beethoven's double attitude: one for the *Liebhaber* who needs precise instructions and musical text from the composer for a cadenza, and one for the *Kenner* who is sufficiently skilled in improvising to produce his own cadenza.

This context must be properly considered in discussing the evidence surrounding the autographs of Beethoven's cadenzas. Recent studies have hypothesized that these autographs were intended for Archduke Rudolph,[34] who was undoubtedly a talented keyboardist but nevertheless still an amateur. It is likely, therefore, that these cadenzas and *Eingänge* represent not Beethoven's personal improvisational style but rather his pedagogical approach: these pieces may have been specially designed to assist Rudolph's musical development or to compensate for his weaknesses. Thus, these autographs may not provide reliable insight into Beethoven's personal improvisational practice.

Rudolph's ownership of these manuscripts is proven through the appearance of the archduke's library cataloguing number on the first sheet of each cadenza; this evidence in itself is insufficient for proving that the pieces were originally conceived for him. However, there are other elements that support this theory. Given his love of Beethoven's

32 Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 75.

33 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen 1780–1786*, ed. by Wilhalm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, Kassel 1963 (Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Vol. 3), p. 251; see Miucci: Mozart after Mozart.

34 See Whitmore: *Unpremeditated Art*, p. 201. On Rudoph's figure, see Susan Kagan: *Archduke Rudolph, Beethoven patron, pupil, and friend. His life and music*, Stuyvesant 1988.

works, Rudolph is a likely candidate for the hypothetical commission of these cadenzas; in fact, he is the dedicatee of the last two piano concertos opp. 58 and 73. One might further speculate that Rudolph acquired these manuscripts not only for inclusion in his music library but as a solution for his private performances, much like Felsburg, who received a cadenza from Beethoven in 1808. This supposition is supported by the fact that Archduke Rudolph was the performer for the premiere of op. 73, as mentioned above.[35]

Furthermore, the end of the first decade of the 19th century was a period in which Rudolph had a marked interest in Beethoven's concerto repertory, and the composer's authorship of these manuscripts was likely inspired by several performances that took place in this same time. The compass of the cadenzas for opp. 15 and 19 and those for Mozart's KV 466, for example, reaches six and a half octaves, indicating that these were intended for the size of instrument that had become popular early in the century.

The year 1809 also marked a period of transition in Beethoven's keyboard notation toward a higher degree of completeness, as the above examination of op. 73 demonstrated. These cadenzas and lead-ins could result from this new trend, but the evidence of pedagogical intent strengthens their connection to Rudolph; further analysis of the material is needed to ascertain both Beethoven's purpose in writing these cadenzas and what insight the manuscripts provide into his improvisation and/or pedagogy.

It is useful to briefly summarize the contents of the manuscript cadenzas: except for cadenza No. 2, which was written for Felsburg, the collection provides one cadenza and occasionally *Eingänge* for concertos requiring *ad libitum* contributions from the performer; for opp. 15/I and 58/I–III, Beethoven provides multiple cadenzas and *Eingänge*. With respect to these concertos, it appears that Beethoven does not provide multiple possibilities for use in specific performances (*id est* improvisations that differ in material and structure but are similar in technical and musical demands), but he is rather providing improvisations of varying difficulties, possibly for Rudolph to use as his level improves. For instance, a striking difference between the examples for op. 15/I is the length:[36] while the first one consists of 32 bars, the alternative version numbers 126 bars. The harmonic structures of the two cadenzas differ as well: the first cadenza appears to be more stable, remaining principally in the dominant (except for a brief modulation to E-flat major in the middle) as would be expected in the Classical tradition; in contrast, the second cadenza is characterized by persistent harmonic instability and reaches tonalities even more distant than E-flat (D-flat major and c-sharp minor, for example). This tendency toward an expanded harmonic environment was a hallmark of Beethoven's free improvisational style in general and of his piano concertos; this was one of the ways in which Beethoven

35 Steblin: *Beethoven in the Diaries of Johann Nepomuk Chotek*, p. 113.

36 Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 11 and HCB Mh 12.

broke with Classical tradition, in which distant modulations in cadenzas were viewed with scepticism. [37]

In addition to the differences in dimension and harmonic material, the complexity of the piano texture reveals a definitively different approach in these two cadenzas. The first cadenza is constructed with basic scales and arpeggios while the second contains considerably more demanding figurations such as double thirds, octaves, double trills, et cetera.

This gradual approach may reflect Beethoven's awareness that he was addressing an amateur rather than a professional pianist, someone who required a ready-made solution for a performance due to lack of practice time or poor improvisational skills. Again, this general picture might lead back to Archduke Rudolph.

The final reason why these cadenzas might have been a special commission is the graphic layout. These autographs are unusually clear and legible, which might suggest that these manuscripts are not rough sketches but rather clean copies. This in turn raises the question as to why Beethoven would not have delegated such an ostensibly mundane task to one of his copyists, suggesting that perhaps these cadenzas were a special offering, if not a present, and that it should be in Beethoven's own hand was thus important. Again, given that these manuscripts align with the compositional time frame of the concertos opp. 58 and 73, all signs point to Rudolph.[38] The clarity of the autographs, in conjunction with the apparent lack of intent on Beethoven's part to publish these, indeed suggests that these might have been a gift, probably for his patron, who, according to contemporary

37 Even in the third example of the cadenza for op. 15/i – the one for Felsburg (HCB Mh 10) – one finds, at least in the portion which survived, the same harmonic instability with modulations to E-flat major, f minor or g minor. Actually, the change in style introduced by Beethoven was already foreseen by Daniel Gottlob Türk in 1789. In his *Klavierschule*, describing the composition of a cadenza, he firstly states: "Ausweichungen in andere, besonders sehr entfernte, Töne finden entweder gar nicht statt z. B. in kurzen Kadenzen, oder sie müssen mit vieler Einsicht, und gleichsam nur im Vorbeygehen, angebracht werden. Auf keinen Fall sollte man in Töne ausweichen, worein der Komponist in dem Tonstücke selbst nicht ausgewichen ist." Immediately after, Türk moderates his view: "Ursprünglich lag bey den Kadenzen blos die Harmonie des Quartsextenakkordes und allenfalls des darauf folgenden Dreyklanges zum Grunde; allein gegenwärtig möchte dieser harmonische Bezirk wohl zu enge seyn. Man kann daher ausweichen; nur verweile man in Nebentönen &c. nicht zu lange, damit nicht das Gefühl des Haupttones verlösche." Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig/Halle 1789, p. 311.

38 On this account it should be also considered that "from 1809 to the end of his life Beethoven remained financially dependent on the Archduke's largesse, all the more so when Lobkowitz went bankrupt in 1811 and Kinsky died in 1812". See Lewis Lockwood: Beethoven as Sir Davison. Another Look at his Relationship to the Archduke Rudolph, in: *Bonner Beethoven-Studien*, ed. by Bernhard R. Appel, Joanna Cobb Biermann and Julia Ronge, Bonn 2014, pp. 133–140, here p. 135.

accounts, was an extremely diligent student but still belonged to the category of *Liebhaber*, incapable of improvising like the masters.

Through tracing the history of these cadenzas, it becomes evident that it is risky to consider them as the only possibilities for use in performance, as has become the established practice in 20th-century philological and performance traditions.

At the end of this historical recollection it is possible to propose some concluding observations. It is clear that Mozart and Beethoven shared similar attitudes toward the concerto, the role of the performer, and the properties of the musical text. However, the significant changes between the 1780s – Mozart's most productive decade – and the early 19th century inspired an evolution in the concerto genre. The rise of the middle class and the resultant increase in performers, the growing network of music publishers and the increasing number of consumers, and the spread of music-making and concert-going as leisure activities all impacted composers' approaches to the concerto. From these changes arose a separation between performer and composer; until Beethoven's days, these had been one and the same. It is understandable, therefore, that the expectations and opportunities for improvisation in concerto performance were gradually reduced during this evolution which resulted not only from a shift in aesthetics but from the influence of the burgeoning ranks of amateur musicians.

Thus, contemporary editorial practices concerning *Urtexts*, along with the often exaggerated *Werktreue* adopted by contemporary performers, may be the least beneficial approach to this much-loved repertoire. To address Beethoven concertos without carefully considering how the works were interpreted in their time and the role that improvisation played is to adopt the attitude of the 19th-century amateurs, who gratefully accepted a pre-prepared solution to improvisation that in many ways forsook a practice that was once at the very core of these works. As the continuity in the textural issues existing between the Mozart and Beethoven repertories shows, it's very risky, both from a historical and an aesthetic point of view, to entrust univocally on our heritage after the early printed edition of Classical style piano concertos: as evidence shows, it is impossible in this literature to split the philological and critical process from the performance practice, as it is not possible to split the performing process from compositional one.

Martin Skamletz

Joseph Preindls Klavierfantasien als Echo von Opern- und Oratorienaufführungen in Wien um 1800[1]

Viele Exponenten des Wiener Musiklebens der Jahre um 1800 stehen im übermächtigen Schatten von Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven, die sich damals am Ende respektive am Anfang ihrer großen Karrieren befinden und mit denen sich in den seitdem verstrichenen zweihundert Jahren geradezu eigene Forschungszweige in detailliertester Weise beschäftigt haben. Dagegen gelten die allerersten Jahre des 19. Jahrhunderts zum Beispiel in Hinblick auf das musikalische Theater in Wien immer noch als mehr oder weniger dunkle Übergangszeit ohne viele Höhepunkte: Die italienische Oper alten Stils liegt in den letzten Zügen, Rossini ist noch nicht auf der internationalen Bühne erschienen, die Spektakel des immer noch aktiven Emanuel Schikaneder gelten genauso wenig als würdiger Ausgangspunkt für die deutsche Oper des 19. Jahrhunderts wie die damals häufig aufgeführte französisch-revolutionäre *Opéra comique*, und eine Mozartpflege im Sinne einer Repertoirebildung ist erst im Entstehen begriffen. Das Fehlen einer ortsansässigen musikalischen Zeitschrift und der Verlust von Theater-Archivmaterial stehen einer differenzierteren Bewertung dieser Zeit ebenfalls im Wege.[2]

Eine dieser vielen Figuren im Schatten ist Joseph Preindl (1756–1823), schon seit den 1790er-Jahren Adjunkt von Johann Georg Albrechtsberger als Kapellmeister am Stephansdom in Wien und nach Albrechtsbergers Tod 1809 dessen Nachfolger in diesem Amt.[3] Seine Bekanntheit in musiktheoretisch interessierten Kreisen verdankt er der 1827 posthum unter seinem Namen veröffentlichten *Wiener-Tonschule*.[4] Dass dieses Buch wie die ein Jahr zuvor erstmals erschienenen *Sämmtlichen Schriften* Albrechtsbergers[5] zu

1 Dieser Text stellt die schriftliche Fassung eines Vortrages dar, der am 18. Oktober 2014 im Rahmen des 14. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH im Conservatoire de Genève gehalten wurde.

2 Erst seit kurzem wird der Übergangscharakter dieser Zeit als produktiv interpretiert, siehe Klaus Pietschmann: *Laboratorium des Wandels. Wien und die Diversifizierung der Oper um 1800* [Habil. Zürich 2006], Stuttgart (in Vorb.).

3 Eusebius Mandyczewski: Art. »Preindl, Joseph«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 26, Leipzig 1888, S. 549 f.; Uwe Harten: Art. »Preindl Josef«, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 8, Wien 1983, S. 255.

4 Joseph Preindl: Wiener-Tonschule; *oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre*, hg. von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1827].

5 *J. G. Albrechtsbergers sämmtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst; zum Selbstunterrichte*, hg. von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1826].

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-007

einem guten Teil das Werk von Ignaz von Seyfried (1776–1841) ist, der schließlich mit der Herausgabe von *Beethoven's Studien* (1832)[6] so internationale wie umstrittene Bekanntheit erlangen sollte, kann nicht Gegenstand dieser kleinen Betrachtung sein. Ebenso wenig steht hier die mit Preindls Namen verbundene, immer wieder nachgedruckte und noch von Anton Bruckner zu Studienzwecken kopierte Sammlung *Melodien von allen deutschen Kirchen-Liedern* zur Diskussion.[7] Während Preindls Bekanntheit unter Musiktheoretikern sich erst nach seinem Tod entfaltet, dürfte er seinen Zeitgenossen vor allem als Komponist von liturgischer Musik bekannt gewesen sein, auf die dieser Beitrag allerdings erst ganz am Schluss und nur kurz zu sprechen kommen wird.

Hier soll es in erster Linie um seine Klavierfantasien aus der Zeit zwischen 1798 und 1804 und damit aus den Jahren vor seinem Amt als Domkapellmeister gehen – also um den weltlichen Preindl, einen von vielen Wiener Komponisten-Pianisten-Organisten-Improvisatoren seiner Zeit. Wie viele seiner Zeitgenossen veröffentlicht er eine ganze Reihe von Klavierwerken für Dilettanten, die auf aktuelle Ereignisse des Musiklebens Bezug nehmen, also Variationen und Fantasien über gerade im Repertoire befindliche große Werke des Opern- und Oratorienrepertoires – eine Gattung, die lange eher mit Geringschätzung betrachtet worden ist.[8] Im Zusammenhang des vorliegenden Bandes, der das pianistische Fantasieren zur Beethoven-Zeit in umfassenderer Weise beleuchten will, ist besonders interessant, wie vielgestaltig die Werke sein können, die Preindl unter dem Titel »Fantasie« drucken lässt.

Die Wiener Opernspielpläne, Konzertkalender und Verlagsverzeichnisse liegen je für sich längst mit großer Vollständigkeit vor, wenn auch mit in dieser Reihenfolge abnehmender Akzeptanz bezüglich ihrer Zuverlässigkeit – handelt es sich bei ihrer Erstellung doch bis heute oft um wissenschaftliche Einzelinitiativen. Der vorliegende Beitrag nun unternimmt den Versuch, anhand eines eng umgrenzten und bislang kaum bearbeiteten Gegenstandes Beziehungen zwischen diesen verschiedenen Daten herzustellen und dabei nicht zuletzt einen Blick in die ihnen zugrundeliegenden musikalischen Quellen zu tun.

6 *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, hg. von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1832].

7 In verschiedenen Auflagen und Überarbeitungen erschienen – Abschrift Anton Bruckner (Fragment): A-Wn Mus.Hs.3171A/Bruckner/219, Digitalisat: http://data.onb.ac.at/rec/AL00230799 (alle Internetadressen in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 4. September 2018).

8 Siehe das Urteil über Emanuel Aloys Förster (1748–1823) durch seinen ersten Biografen: »Wenn er überhaupt etwas veröffentlicht hat, dürften es nur Variationen, Rondos und andere Klavierstücke im Modegeschmack gewesen sein, deren Ertrag ihm zum Lebensunterhalt dienen mußte.« Karl Weigl: Emanuel Aloys Förster [1913], in: Emanuel Aloys Förster: *Anleitung zum General-Bass* (1805), hg. von Daniel Hensel, Stuttgart 2012, S. 7–46, hier S. 9.

Die Geschichte des sich in dieser Zeit sprunghaft entwickelnden Wiener Verlagswesens ist komplex und kann hier nur gestreift werden: Bei der Teilung der Firma Artaria & Comp. 1798 gründet der aus Bellinzona stammende Teilhaber Tranquillo Mollo gemeinsam mit wechselnden Partnern die Firma Mollo & Comp., um sich nach weiteren Rochaden 1804 unter dem Firmennamen Tranquillo Mollo (ohne Comp.) selbständig zu machen. Andere Werke von Joseph Preindl sind davor, daneben und danach noch in anderen Verlagen erschienen, aber zu Mollo & Comp. scheint eine besondere Beziehung bestanden zu haben – so druckt dieser Verlag zwischen 1798 und 1804 einerseits eine gesamtausgabenhaft anmutende Serie von Mess-, Gradual- und Offertoriumskompositionen als lückenlose Folge op. 7 bis op. 18, andererseits eine Reihe von Stücken für ein Tasteninstrument, die ebenfalls mit Opuszahlen versehen, also in gleicher Weise als vollwertige Werke zu betrachten sind:[9]

– *Fantaisie sur quelques pièces des quatre saisons* op. 20
– *Fantaisie sur quelques pièces de la création* op. 21
– *Fantaisie sur quelques pièces des deux journées* op. 22
– *Variations* op. 23

Diese vier Stücke tragen Widmungen an führende Damen des österreichischen Hochadels.[10] Für op. 20 hat Rudolf Hopfner, Direktor der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien, auf einen Zusammenhang zwischen Preindls Komposition und einer besonderen Entwicklung im zeitgenössischen Wiener Instrumentenbau hingewiesen, nämlich auf ein damals im Besitz der Familie Liechtenstein befindliches *Claviorganum* aus der Werkstatt von Franz Xaver Christoph (gebaut zwischen 1785 und 1793): ein Tafelklavier mit integriertem Orgelwerk, auf dem Preindls Stück schon zu seiner Entstehungszeit gespielt worden sein könnte (und auf dem die Leopoldine von

9 Alexander Weinmann: *Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo (mit und ohne Co.)*, Wien 1964 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 9), S. 50.

10 *Fantaisie / pour le / Piano=Forte / sur quelques pieces des quatre saisons / composée et dediée /* A Madame *la* Princesse / *Leopoldine de Liechtenstein / par /* Joseph Preindl. / *Oeuvre* XX. / A Vienne chez Mollo & Comp. [innen: PN] 5; eingesehenes Exemplar: A-Wst Mc-20684. – *Fantaisie / pour le / Piano=Forte / sur quelques pieces de la Creation / composée et dediée /* A Madame la Princesse / *Gabrielle de Lobkowitz / par /* Joseph Preindl. / *Oeuvre* XXI. / A Vienne chez Mollo & Comp. [innen: PN] 2; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 16562 Q 14710. – *Fantaisie / pour le / Piano=Forte / sur quelques pieces des deux journées / composée et dediée /* A Madame la Princesse / *Elenore de Schwarzenberg / par /* Joseph Preindl. / *Oeuvre* XXII. / A Vienne chez Mollo & Comp. [keine PN]; eingesehenes Exemplar: A-Wn MS27347-qu.4°, Digitalisat: http://data.onb.ac.at/rec/AC09203470. – *Variations / pour le / Piano=Forte / composée et dediée /* A Madame la *Comtesse de Trautmansdorf / née Landgrave de Fürstenberg. / par /* Joseph Preindl. / *Oeuvre* XXIII. / A Vienne chez Mollo & Comp. [innen: PN] 4; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 48649 Q 14712.

Liechtenstein gewidmete *Fantaisie sur quelques pièces des quatre saisons* op. 20 durch Thomas Schmögner aufgenommen worden ist – als allem Anschein nach bislang einziges Werk Preindls).[11]

Zeitgeschichte Neben diesen großen Fantasien sind noch verstreut erschienene Gelegenheitsstücke von Preindl überliefert, deren Aufzählung sich wie eine Begleitmusik zur bewegten Geschichte der Zeit der Napoleonischen Kriege liest. Am 1. Oktober 1800, zwischen den für das österreichische Heer desaströsen Schlachten bei Marengo und bei Hohenlinden, die um die Jahreswende 1800/01 zum Waffenstillstand von Steyr und zum Frieden von Lunéville führen, wird in der *Wiener Zeitung* ein von Preindl vertonter *Aufruf an Österreichs Söhne* angekündigt;[12] im Februar 1806, nach Beendigung der ersten Besetzung Wiens durch die französischen Heere, kann man Wiens *Freudenfeier am Tag der glücklichen Zurückkunft* Franz II., der im November 1805 mit seinem Hof ins Exil gegangen war, und ein *Friedenslied mit Clavier* aus Preindls Feder kaufen.[13] Aus der Zeit von Mollo & Comp. (das heißt vor Sommer 1804, möglicherweise ebenfalls von 1800/01) stammt auch noch ein *Lied für das Corps der österreichischen Scharfschützen in Musik gesetzt von Herrn Ioseph Preindl zum Vortheil der Freywilligen gewidmet.*[14] Die neue Doppelfunktion von Wien als Haupt- und Residenzstadt nicht nur des alten Heiligen Römischen Reiches, sondern auch des im Sommer 1804 als Reaktion auf Napoleons Krönung zum »Kaiser der Franzosen« proklamierten »Kaiserreiches Österreich«, welcher Umstand auch die ungewöhnliche Umbenennung von Kaiser Franz II. zu Franz I. mit sich bringt, kommt im *Marsch des Löblichen Bürger Corps der Römischen und Österr. Kaiserl. Haupt- und Residenzstadt Wien* zum Ausdruck,[15] und auch der letzte große Meilenstein im Verhältnis Napoleons zu den Habsburgern nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches 1806 und der zweiten französischen Besetzung Wiens 1809 wird von Preindl mit Musik versehen:

11 Rudolf Hopfner: [Booklet-Text], in: *Thomas Schmögner. Claviorganum*, Acanthus KHM-CD 20004 (2004), o. S.; vgl. auch Alfons Huber/Wolfgang Karner/Albrecht Czernin: Das Orgelklavier von Franz Xaver Christoph der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums, in: *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums »Das Wiener Klavier bis 1850«*, hg. von Beatrix Darmstädter, Alfons Huber und Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, S. 163–178.

12 Weinmann: *Verlagsverzeichnis* Mollo, S. 38: »Aufruf an Österreichs Söhne von J. Diwaldt, 24x (*Wiener Zeitung* Nr. 79, 1. 10. 1800)«.

13 Ebd., S. 55: angezeigt in der *Wiener Zeitung* Nr. 12 vom 8. Februar 1806.

14 Ebd., S. 51 bzw. ÖNB-Katalogeintrag für A-Wn MS27115-qu.4°, Digitalisat: http://data.onb.ac.at/rec/AC09203464, späterer Nachdruck [1825]: A-Wn MS33899-qu.4°, http://data.onb.ac.at/rec/AC09203465.

15 Weinmann: *Verlagsverzeichnis* Mollo, S. 51.

»Hymne / zur Vermählungs-Feyer Ihrer Kaiserl. Hoheit der Erzherzogin / Louise / mit Seiner Majestaet / Napoleon I. / Kaiser der Franzosen, König von Italien, Beschützer des Rheinisch. Bundes &. / Verfasst von / H. J. Carl Ungar, / in Musik gesezt von / H. Kapellmeister Preindl, / und mit Begleitung des, von H. Franz Leppich neuverfertigten / Panmelodicon, oder eines Piano-Forte, / Den 10ten März 1810 gesungen. / Wien bey T. Mollo et Comp. am Hof.«[16]

Hier kann Preindl die Ferntrauung von Napoleon mit einer Tochter von Franz I., die die Aussöhnung der beiden Kaiserreiche (beziehungsweise eigentlich eher die erzwungene Legitimierung des französischen durch das österreichische Kaiserreich) besiegeln soll, mit der Aktivität auf einem weiteren neuartigen Musikinstrument verbinden, nämlich Franz Leppichs Panmelodicon, das einen sich drehenden »kegelförmige[n] Cylinder von Messing« zum Klingen bringt und zu dem Details in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* nachzulesen sind.[17]

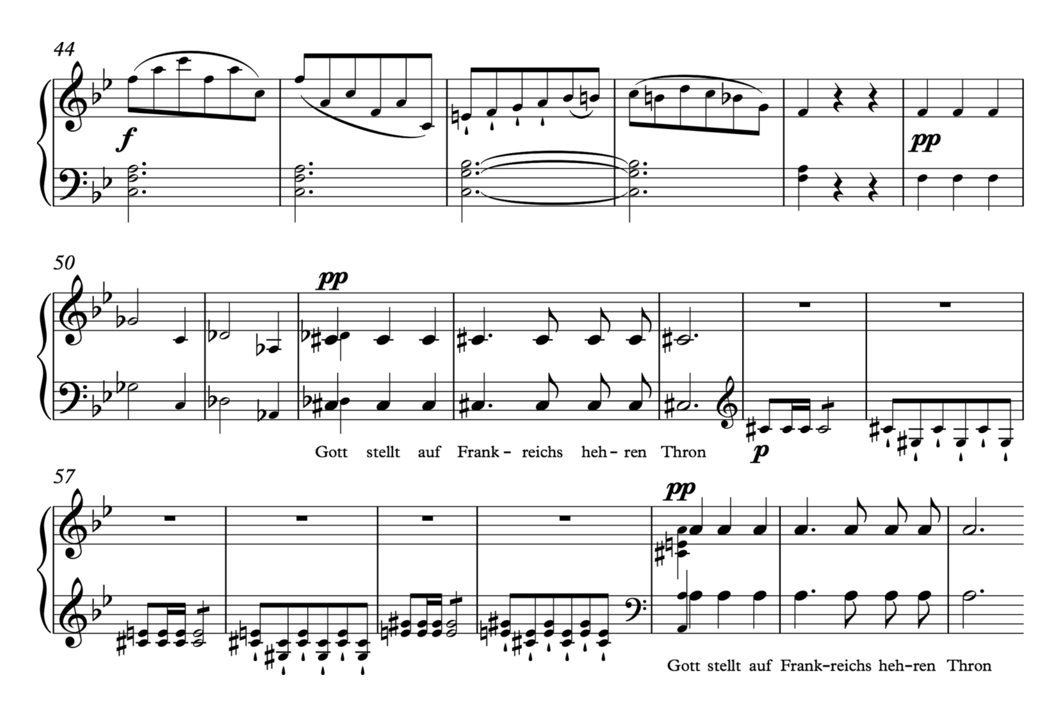
Jede der »Majestoso« in B-Dur vorgetragenen Strophen dieser Hymne wird von einem Solo-Sopran eröffnet, dessen Partie ganz regulär nach F-Dur moduliert; der jeweils anschließende Choreinsatz erfolgt jedoch unerwartet im Pianissimo und Unisono auf *cis*, das als Des[-Dur] erreicht worden ist, aber dann als cis-Moll weitergeführt wird, um – immer noch pianissimo und einstimmig – über A-Dur auf den F-Dur-Dreiklang als Dominante von B-Dur zurückzukehren. Kann man in dieser für einen festlichen Chorsatz ungewöhnlich komplexen kompositorischen Vorgangsweise eine insgeheime Desavouierung des Gesangstextes »Frankreichs hehren Thron« sehen, der in jeder Strophe an dieser Stelle vorkommt, bis er in der sechsten und letzten durch »Östreichs Kaiserthron« abgelöst wird (Notenbeispiel 1)?

Die sonst für Trompetenfanfaren typische Begleitfigur (Takt 55) erscheint durch das *piano* und den Einsatz in Moll auf dem ungewöhnlichen Ton *cis* geradezu grotesk verzerrt. Dieses Stilmittel eines Unisono mit Molleinschlag und Chromatisierung zum Ausdruck von unheimlichen oder sorgenvollen Affekten auf die Textworte »allzu bange« findet sich auch schon in einer kleinen Kantate Preindls von 1804 (Notenbeispiel 2).[18]

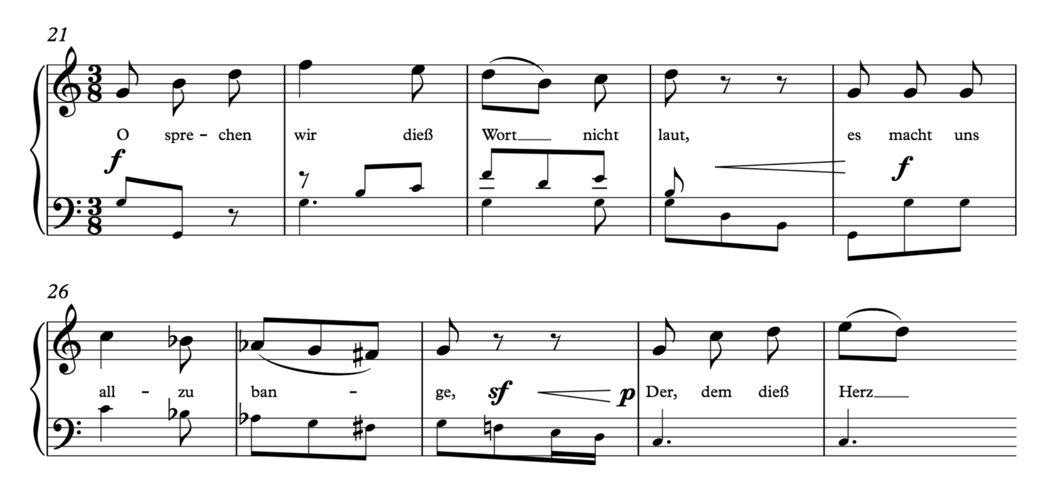
16 A-Wn MS42819-qu.4°, Digitalisat: http://data.onb.ac.at/rec/AC09203463.

17 J. F. Bleyer: Panmelodicon des Herrn Leppich aus Wien, in: AmZ 13 (1811), Nr. 8 (20. Februar 1811), Sp. 142–145, hier Sp. 143, sowie Sp. 151 f. (mit Abbildung auf Kupfertafel Nr. 2 [die als Nr. 1 beschriftet ist]); Doctor L. S. D. Mutzenbecher: Notizen und Berichtigungen, in: AmZ 13 (1811), Nr. 16 (17. April 1811), Sp. 278–280.

18 *Cantate / im Klavier-Auszuge, / welche / den 5ten November 1804 / bey Gelegenheit des Bürgermeister-Festes / des Herrn k. k. Rathes / und / Bürgermeisters von Wohlleben, nach einer vorhergegangenen zu dieser Feyerlichkeit passenden / Rede von wienerischen Kindern abgesungen wurde: / Die Worte sind / von Herrn Franz Gaheis magistratischem Secretair, / in Musick gesezt / von Herrn Kapellmeister Preindl. / Wien / gestochen in der* K. K. priv. chemischen / Druckerey. [1804]; Eingesehenes Exemplar: D-Mbs 2 Austr. 201 y#Beibd. 1, Digitalisat: http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=164870331&db=100.



Notenbeispiel 1 Preindl: *Hymne*, Takt 44–63 (enharmonische Doppelnotation *des/cis* in Takt 52 original)



Notenbeispiel 2 Preindl: *Cantate*, Takt 21–30



Notenbeispiel 3 Preindl: *Hymne*, Takt 84–88

Die am Schluss der *Vermählungs-Hymne* ganz unbegleitet nach oben ins Nichts verschwindende Oberstimme über dem abschließenden kadenzierenden Quartsextakkord (Notenbeispiel 3), deren größer werdende Notenwerte wohl auch ein Ritardando implizieren, scheint die aus Staatsraison mit Napoleon verheiratete, gerade 18-jährige kaiserliche Tochter zu begleiten, angesichts deren Situation in Wien Erinnerungen an das Schicksal Marie Antoinettes hochgekommen sein mögen. Zumindest der Zeitzeuge Joseph Karl Rosenbaum bezeichnet Erzherzogin Louise in seinem Tagebuch anlässlich ihrer Abreise nach Frankreich als »Opfer für uns«.[19]

Fantasie mit Sonaten- oder Kantatenelementen Preindls hier vor allem zu besprechende eigentliche »Fantasien« nun weisen eine große Vielfalt an zugrundeliegenden formalen Konzeptionen auf. Schon zwischen 1798 und 1800, also wohl vor der Publikation der angesprochenen großen Stücke, die bei Tranquillo Mollo erscheinen, veröffentlicht er in den Verlagen von Hoffmeister,[20] Kozeluch[21] und Eder[22] ähnliche Werke und kommt mit seiner *Fantaisie* op. 5[23] im Dezember 1800 zur Ehre einer Besprechung in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

> »*Fantaisie pour le Clav. ou Pianoforte composée et dedie (dediée) à* S. A. *Mad. la Princesse regnante de Fürstenberg etc. par* Jos. Preindl. *Oeuvr.* V. à Vienne chez Jos. Eder. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)
> Diese Fantasie ist nicht unrecht, obwohl man darin nicht eben geniale Anlagen und kunstmäßige Führung suchen darf. Im Gegentheil, das Gewöhnlichere, worauf mittelmäßige Spieler von Profession beym Fantasiren zu verfallen pflegen, ist nicht gespart; auch trift man in dem *Andante* S. 8, sogar einen rauschenden Sinfoniensatz mit zwey und dreißig Theilen in der rechten Hand auf den lange geneckten Quartsext-Akkord von der Schlußseptime an, und was so weiter dahin gehört. An

19 Joseph Karl Rosenbaum: *Tagebuch* 7 (1. Januar 1810–31. Dezember 1813), ÖNB Cod. Ser. n. 200, fol. 8 v (13. März 1810), Arbeitstranskription von Peter Prokop: https://db.adler-wien.eu/adler_rosenbaum_list.php.

20 Alexander Weinmann: *Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien 1964 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 8), S. 185: »PN 760 Preindl, Variat. (C) Mama mia, Cl.« [erschienen zwischen 14. Juli und 22. September 1798].

21 Alexander Weinmann: *Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, 1784–1802. Leopold (und Anton) Kozeluch*, Wien ²1978 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 1a), S. 39: »PN ? Preindl Concerto für Clavier op. 2 [angezeigt in der *Wiener Zeitung* Nr. 24 vom 24. März 1798]«, »PN 264 Preindl Variations op. 3 [*Wiener Zeitung* Nr. 72 vom 8. September 1798]«.

22 Alexander Weinmann: *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder – Jeremias Bermann*, Wien 1968 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 12), S. 10: »PN 78 Variationen op. 5 [angezeigt in der *Wiener Zeitung* Nr. 32 vom 19. April 1800)]«, »PN [79] Variationen op. 6 [*Wiener Zeitung* Nr. 32 vom 19. April 1800)]«.

23 FANTAISIE. / *pour le* / *Clavecin ou Piano Forte* / *Compose et dedie* / *a* / *Son Altesse Madame la Princesse* / *regnante de Fürstenberg* / *née Landgrave de Fürstenberg* / *par* / JOS: PREINDL. / *Oeuv.* V. / a Wienne chez Joseph Eder sur le Graben / Nr. 78. / 1 f. 30 Xr.; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 16560 Q 14707.

> Härten in der Harmonie fehlt's bisweilen auch nicht. Unterdeß läßt sich dieses Musikstück, das übrigens recht artig ist und sich brillant spielen läßt, geübtern Liebhabern ganz wohl empfehlen.«[24]

Mit dem in dieser Rezension angesprochenen »Quartsextakkord von der Schlußseptime« ist wohl der kadenzierende Quartsextakkord von G-Dur angesprochen, in welcher Tonart der auf Seite 8 des Eder-Druckes wiedergegebene Mittelteil des ansonsten in C-Dur befindlichen Andantes steht (Notenbeispiel 4: Quartsextakkord ab Takt 52 Mitte, darauf folgender Dominantseptakkord = »Schlußseptime« mit Kadenz in G-Dur in Takt 55 f.). Mit dem »Necken« (spielerischen Verzögern und Vorenthalten) des Quartsextakkordes könnte gemeint sein, dass in diesem »Sinfoniensatz«-, das heißt Klavierauszug-artigen Zweiunddreißigsteltremolo zunächst auch eine Wendung nach e-Moll möglich scheint (Takt 46 ff.) und danach zwischenzeitlich (Takt 49 ff.) der G-Dur-Dreiklang durch Hinzufügung des Tones *f* und Wechsel mit dem C-Dur-Quartsextakkord seinerseits dominantisch wirkt.

Ein schönes Beispiel für die vom Rezensenten angesprochenen »Härten in der Harmonie« findet sich gleich auf der ersten Seite des Stückes in den chromatischen Vorhalten *cis* unter dem repetierten Grundton *c* (Notenbeispiel 5).

Von ihrem Aufbau her steht Preindls *Fantaisie* op. 5 – im Unterschied zu seinen Werken mit höherer Opuszahl – einer Sonate viel näher als der »freien« Form der Fantasie, mit der diese Bezeichnung heute in der Regel verbunden wird – angesichts der fehlenden Modulation in die Tonart der V. Stufe im 1. Satz allerdings eher einer *Sonata quasi una fantasia* wie Beethovens beiden *Sonaten* op. 27. Der Übergang zwischen Fantasie und Sonate ist bei derartigen Werken fließend:[25] Während zum Beispiel bei Franz Xaver Kleinheinz' (1765–1832) *Fantaisie Sonate* op. 7 (ebenfalls bei Eder erschienen, aber erst 1801) der einzige Unterschied zu einer normalen dreisätzigen Sonate darin zu liegen scheint, dass ihr Kopfsatz mit Wiederaufnahmen der langsamen Einleitung durchzogen ist (und dadurch – wie auch durch seine Tonart c-Moll – sehr stark Beethovens *Sonate* op. 13 ähnelt),[26] besteht Preindls *Fantaisie* op. 5 aus

– einem stellenweise *Adagio* überschriebenen ersten Teil, der sich – in C-Dur beginnend und endend – sehr frei durch die Tonarten bewegt und nacheinander f- und g-Moll, C- und B-Dur, d-, g- und f-Moll, Es- und Des-Dur sowie c-Moll berührt;

24 Kurze Anzeigen, in: AmZ 3 (1800/01), Nr. 10 (3. Dezember 1800), Sp. 168.

25 Vgl. dazu die Beiträge von Michael Lehner und Stephan Zirwes in diesem Band, S. 69–97 bzw. 175–191.

26 *Fantaisie Sonate. / Pour le Piano-Forte / composée et dediée / a Son Excellence, / Madame la Comtesse de Brunsvik Maythény / par Francois Xavier Kleinheinz. / Oeuvre 7. /* Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. / Nr. 164; eingesehenes Exemplar: A-Wn MS42540-qu.4°, Digitalisat: http://data.onb.ac.at/rec/AC09186049. – Weinmann: *Verzeichnis Eder*, S. 14: angezeigt in der *Wiener Zeitung* Nr. 64 vom 12. August 1801.

Notenbeispiel 4 Preindl: *Fantaisie* op. 5, [2.] Andante, Takt 36–56 (= S. 8 f.; Reduktion von Takt 36–42: M. Sk.)



Notenbeispiel 5 Preindl: *Fantaisie* op. 5, [1.] Adagio, Takt 5–9 (Reduktion von Takt 5: M. Sk.)

– dem besprochenen *Andante* in C-Dur im 6/8-Takt, dessen erster Teil mit einer umfangreichen quintfälligen Modulation die Dominante von g-Moll erreicht und damit einen Mittelteil in G-Dur vorbereitet, dann immerhin noch zum Ansatz einer Rekapitulation seines Anfangs in der Grundtonart zurückfindet, sich aber schnell auf die Dominante von a-Moll begibt, denn es folgt abschließend
– eine Art deformiertes (Sonaten-)*Rondo*, das in A-Dur beginnt und eine reguläre Exposition absolviert. Sein zweiter Refrain eröffnet einen stärker modulierenden durchführungsartigen Abschnitt, auf den eine das Werk abschließende Rekapitulation in C-Dur folgt.[27]

Bei der *Fantaisie* op. 13 wiederum (1802 im Bureau des Arts et d'Industrie erschienen, mit von Mollo abweichender Opuszählung)[28] scheint es sich um eine Art Klavierauszug einer fiktiven Kantate zu handeln, deren Sätze durch improvisatorische Teile vorbereitet und miteinander verbunden sind.

– Fantasia. Adagio c-Moll (Seite 2–4, 55 Takte) mit Schluss auf der Dominante von F-Dur
– Aria. Andante F-Dur (Seite 4–7, 89 Takte) mit Schluss auf der Dominante von C-Dur
– Coro. Allegro C-Dur (Seite 8–13, 202 Takte)

Auch hier nimmt jeder einzelne Satz, nachdem er konventionell begonnen hat, in seinem Verlauf immer mehr Fantasie-Charakter an, was sich durch das Überhandnehmen von modulierendem Passagenwerk äußert.

27 In dieser Mehrsätzigkeit folgt sie gewissermaßen auch dem, was Carl Czerny als Möglichkeit für den Aufbau einer Fantasie über ein einzelnes Thema beschreibt: »Hat endlich der Spieler die Gewandtheit erlangt, jedes Thema in allen Gattungen aus dem Stegreif durchzuführen, dan[n] wird es ihm leicht seyn, mehrere Gattungen in einer und derselben Fantasie zu verbinden. Man fange z. B. mit Allegro an, durchführe es eine Zeit lang, gehe dann in ein Adagio oder Andantino über, durchflechte es mit einem fugierten Satz und mit den, in den ersten Kapiteln besprochenen modulierenden Sätzen, und ende mit einem lebhaften Rondo.« Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien [1829], Viertes Kapitel. Vom Fantasieren über ein einzelnes Thema. (Erste Gattung des Fantasierens), S. 43, § 12; siehe dazu auch den anderen Beitrag des Autors in diesem Band, S. 137–163.

28 *Fantaisie / pour / le Pianoforte, / composée et dediée / à Madame la Landgrave de Fürstenberg, / née Princesse de Schwarzenberg. / par / Joseph Preindl. / Oeuvre* XIII. / À Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. / [PN] 18. / 54 Xr.; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 44306 Q 14708. – Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801–1819. Ein bibliographischer Beitrag, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 22 (1955), S. 217–252, hier S. 221; angezeigt in der *Wiener Zeitung* Nr. 66 vom 18. August 1802.

Fantasie und Variation Ein anderer Typus zeigt sich in Preindls *Fantaisie sur quelques pièces des quatre saisons* op. 20: Sie besteht schlicht aus zwei Variationszyklen über Nummern aus Joseph Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten*: Hannes Lied mit Chor »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« in G-Dur (gegenüber Haydns 4/4- im 2/4-Takt) und die Arie des Simon »Schon eilet froh der Ackersmann« in C-Dur. Diese beiden Teile werden durch eine einleitende Fantasia in C-Dur vorbereitet, durch drei modulierende Takte miteinander verbunden und mit der zu einer kleinen Coda verlängerten letzten Ackersmann-Variation abgeschlossen. Die beiden Variationszyklen weisen einen ähnlichen Ablauf auf und sind in der folgenden Tabelle mit der Form von Preindls *Variations* op. 23 verglichen.

	op. 23	**op. 20**, Zyklus 1	**op. 20**, Zyklus 2
Thema	Andante C-Dur 6/8	Haydn: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«, Andante G-Dur 2/4	Haydn: »Schon eilet froh der Ackersmann«, Andante C-Dur 2/4
Homogenisierung des Themas durch 16tel-Bewegung in der r. H.	Var. 1	[Var. 1]	[Var. 1]
16tel-Bewegung l. H.	Var. 2	–	–
32stel-Bewegung r. H.	Var. 3	[Var. 2]	–
Thema in bereinigter Originalform mit 32steln in der l. H.	Var. 4	[Var. 3]	[Var. 2]
Thema im Tenor	Var. 5	–	–
Minore, …	Var. 6: jeweils in modulierende Passagen mündende unvollständige Variationen in c-Moll, F-Dur, B-Dur und C-Dur	[Var. 4] in g-Moll beginnend und in G-Dur endend;	[Var. 3 und Coda] in c-Moll beginnend, in Es-Dur weitergeführt; dann Stretta und letztes Themenzitat in C-Dur
… übergehend in Coda		[Var. 5] Allegro G-Dur 3/8	

Tabelle Struktur der Variationszyklen in Preindls op. 23 und op. 20

Während sich in op. 20 die beiden integrierten Variationszyklen ganz ans übliche Ablaufschema halten und der Titel *Fantasie* sich wohl als *pars pro toto* dem eröffnenden improvisatorischen Teil verdankt, fallen bei op. 23 die den gewohnten Rahmen einer Variationskette klar überschreitenden Modulationen und zusätzlichen Variationsanfänge in anderen Tonarten in der Coda auf. Ein früheres Werk Preindls mit dem Titel *Variations* (op. 3, 1798)[29] verhält sich in dieser Hinsicht sogar noch radikaler: Hier folgt auf das kurze Thema in C-Dur und drei Standardvariationen

29 *Variations / Pour le Clavecin ou Piano-Forte / Composées et Dediées / A Mademoiselle la Baronne d'Eger / Chanoinesse du Chapitre Royale de Hall. / Par / Son trés humble et trés obeissant Serviteur / Joseph Preindl. / Oeuv: III. / A Vienne chéz Kozeluch. /* [PN] 264. / Prix [unleserlich]; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 14041 Q 14706. – Weinmann: *Verzeichnis Kozeluch*, S. 39; angezeigt in der Wiener Zeitung Nr. 72 vom 8. September 1798.

– eine Modulation nach a-Moll und
– eine nicht mehr als solche bezeichnete, aber faktische Variation in a-Moll, die sich über d-Moll und G-Dur auf die Dominante von C-Dur zurückbewegt.
– Ein modulierender fantasieartiger Abschnitt führt nach F-Dur (mit Vorzeichenwechsel),
– in welcher Tonart im Tempo primo eine Variation folgt,
– dann jeweils unter ähnlicher Vorbereitung (und Anpassung der Vorzeichnung) Variationen in B-Dur und Es-Dur, schließlich
– wieder in C-Dur ein Allegro und ein Allegretto, das »mit Lautenzug« gespielt werden soll.

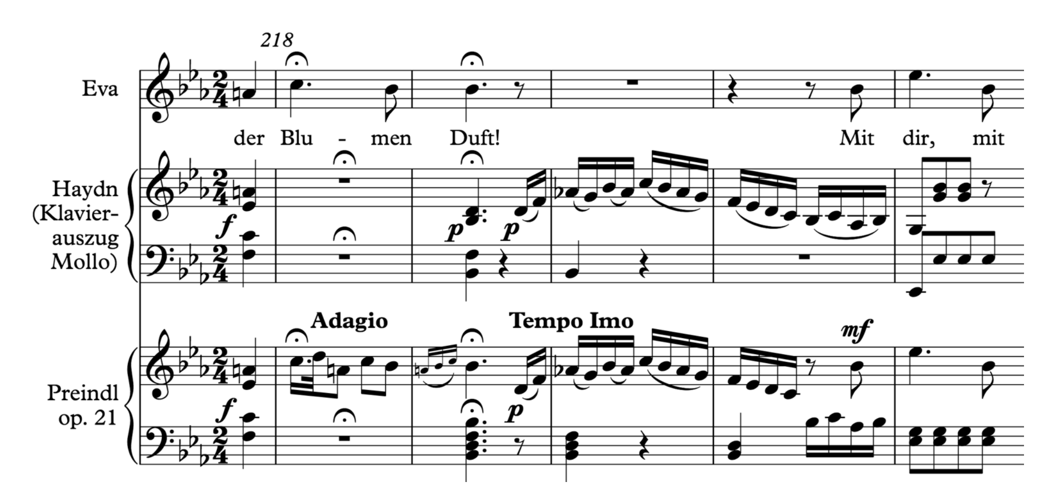
Können in solchen Formentwürfen, die das Prinzip Fantasie in die Coda eines Variationszyklus einführen, Muster für Beethovens *Variationen* op. 34 gesehen werden, in denen jede Variation in einer anderen Tonart steht?

Fantasie als Querschnitt-Klavierauszug In der *Fantaisie sur quelques pièces de la création* op. 21 werden ausgewählte Sätze aus Haydns Oratorium *Die Schöpfung* nicht variiert, sondern nur für Klavier gesetzt und – durch freie, fantasieartig modulierende Teile verbunden – potpourriartig aneinandergereiht; dies immer in der originalen Tonart, die ein essentielles Charakteristikum des jeweiligen Zitats darstellt. Von Haydn entlehnt sind:

– Aria Uriel »Mit Würd' und Hoheit angetan« (C-Dur)
– Aria Gabriel »Nun beut die Flur« (B-Dur)
– »Der tauende Morgen« und »Mit dir erhöht sich jede Freude« (Es-Dur) aus dem Duetto Adam/Eva »Holde Gattin«[30]

Vieles davon ist schlichter Klavierauszug mit eingearbeiteten Singstimmen, wie auch der Vergleich mit zeitgenössischen gedruckten Klavierauszügen der *Schöpfung* zeigt. Nur punktuell gibt es zusätzliche Elemente, die als Fixierung einer gängigen Aufführungspraxis verstanden werden können, und auch dies in eher konventionellem und überschaubarem Rahmen – so zum Beispiel eine ausgeschriebene Verzierung einer Fermate (Notenbeispiel 6).

30 Joseph Haydn: *Die Schöpfung*, hg. von Anette Oppermann, München 2010 (Joseph Haydn Werke, Reihe XXVIII, Bd. 3 [Studienpartitur]): Nr. 10b. Aria Uriel »Mit Würd' und Hoheit angetan«, S. 244 ff.; Nr. 4b. Aria Gabriel »Nun beut die Flur«, S. 84 ff.; Nr. 13b. Duetto Eva/Adam »Holde Gattin«, S. 376 ff., ab »Der tauende Morgen« (S. 388 ff., Zitat ab S. 399) sowie ab »Mit dir erhöht sich jede Freude« (S. 394 ff., Zitat ab S. 405).



Notenbeispiel 6 **Haydn: Die *Schöpfung*, Duett »Holde Gattin« (Nr. 13b., Takt 218 ff.); oben im Klavierauszug Mollo (PN 120 [1799/1800], S. 120 f.), unten in der Fassung von Preindl: *Fantaisie* op. 21, S. 7**

Dass Preindl gerade die beiden großen und zur Entstehungszeit seiner Fantasien ganz neuen Oratorien Haydns als Gegenstand seiner Variationen und Paraphrasen wählt, hängt mit ihrer wichtigen Rolle im damaligen Wiener Musikleben zusammen.

Oratorienaufführungen Kaum aus der Taufe gehoben, werden Haydns Oratorien jeweils zum bevorzugten Vehikel von Institutionen wie der Tonkünstler-Sozietät, die in den Theaterschließzeiten zu Ostern und Weihnachten normalerweise im Burgtheater Benefizkonzerte für die Witwen und Waisen ihrer Mitglieder durchführt und dabei jeweils zwei Aufführungen eines zugkräftigen Oratoriums ansetzt. Schon in den 1790er-Jahren sind das gerne Haydns *Sieben letzte Worte*,[31] und nach ihrer (öffentlichen) Uraufführung im März 1799 nimmt die *Schöpfung* eine fast unangefochtene Vormachtstellung in solchen Programmen ein, bevor sie ab dem Jahr 1801 durch die jetzt neuen *Jahreszeiten* ersetzt wird – zumindest bei der Tonkünstler-Sozietät: An Aufführungen der *Schöpfung* versuchen sich inzwischen andere Institutionen.[32] Um die Jahreswende 1800/01 hinterlassen auch die eingangs angesprochenen kriegerischen Zeitereignisse

31 Die Angaben in diesem Abschnitt beruhen auf Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant 1989 (Sociology of Music, Bd. 7), Appendix 1: Public Concert Calendar, S. 237–364, hier S. 295–334 (für die Jahre 1798–1805).

32 So das Orchester des Theaters in der Leopoldstadt (15. November 1800, 25. März 1801; ebd., S. 306/308), das Bürgerspital St. Marx (27. Dezember 1801, 26. Dezember 1802; ebd., S. 311/317), das Kinder-Kranken-Institut (25. März 1802; ebd., S. 312) und die Theaterarmen (5. April 1803, 24./25. Dezember 1805; ebd., S. 319/334).

ihre Spuren in den Konzertprogrammen und in der Verwendung der resultierenden Einnahmen.[33]

Das Jahr 1802 bringt die totale Dominanz der beiden großen Werke Haydns bei allen Veranstaltern, 1803 hingegen scheint die Zeit reif für Neues, etwa für die temporäre Rückkehr des ehemaligen Hoftheaterkapellmeisters Ferdinando Paër aus Dresden, Beethovens Oratorium *Christus am Oelberge* und ein Gastspiel von Abbé Vogler. In den folgenden Jahren pendeln sich bei der Tonkünstler-Sozietät regelmäßige doppelte Aufführungen der *Schöpfung* zu Ostern und der *Jahreszeiten* zu Weihnachten ein. Zu Weihnachten 1805 schließlich zeigt sich die Begeisterung für den in Wien weilenden Luigi Cherubini: Während er an einem Opernauftrag für die Hoftheater arbeitet und nachdem er schon Aufführungen seiner älteren Werke an den Wiener Theatern dirigiert hat, wird er eingeladen, auch die Weihnachtskonzerte der Tonkünstler-Sozietät zu leiten.

Französische Oper in Wien Dies führt zum letzten wichtigen Einfluss auf Preindls Fantasien, der hier zu besprechen ist: Die allerersten Jahre des 19. Jahrhunderts – in der äußerlich relativ ruhigen Zeit zwischen dem Frieden von Lunéville im Februar 1801 und der französischen Besetzung Wiens im Herbst 1805, deren Beginn gleichsam mit der Aufführung der ersten Fassung von Beethovens *Leonore/Fidelio* zusammenfällt – sind auf den Wiener Bühnen durch die massive Präsenz musiktheatraler Werke französischer Herkunft geprägt. Mit der Eröffnung des durch Schikaneder als Ersatz für sein Freihaustheater auf der Wieden neu erbauten und heute noch bestehenden Theaters an der Wien im Juni 1801 setzt eine mehrere Jahre anhaltende Begeisterung für Aufführungen von französischen Opern ein, die nicht auf dieses Theater beschränkt bleibt, sondern alle Spielstätten erfasst, die über die Mittel verfügen, Aufführungen solcher Werke bewältigen zu können. Insbesondere liefert sich das Theater an der Wien mit den Hoftheatern einen regelrechten Wettbewerb um die wirkungsvollsten Produktionen dieses Repertoires von postrevolutionären Opern, die in Paris wenige Jahre vorher (vorwiegend im Théâtre de la rue Feydeau) zum ersten Mal aufgeführt und in Partitur gedruckt worden sind.

Äußerst eindrucksvoll verläuft das Wiener »Cherubini-Jahr« 1802, in dem nicht weniger als fünf Opern dieses seit Mitte der 1780er-Jahre in Paris ansässigen Florentiners gespielt werden. Das »Méhul-Jahr« 1803 steht dem kaum nach; ab 1804 lassen sich verstärkt die Auswirkungen der französischen Mode auf die Wiener Komponisten

33 So am 18., 21. und 25. Dezember 1800 Franz Xaver Süßmayrs *Der Kampf für den Frieden* für das niederösterreichische Scharfschützenkorps (ebd., S. 306 f.), am 30. Januar 1801 ein gemischtes Programm für die verwundeten Soldaten (unter anderem mit zwei durch den Komponisten geleiteten Sinfonien Haydns sowie Beethovens Hornsonate op. 17, vom Komponisten und Giovanni Punto gespielt; ebd., S. 307).

beobachten, darunter etablierte Kapellmeister wie Joseph Weigl, aber auch aufstrebende Talente wie Antonio Cartellieri oder ein gewisser Ludwig van Beethoven. Den wohl auch von den Zeitgenossen als solchen wahrgenommenen Höhepunkt bildet der Opernauftrag der Hoftheaterdirektion an Cherubini, der im Winter 1805/06 in Wien seine *Faniska* schreibt (während gleichzeitig Beethoven seine *Leonore/Fidelio* ein erstes Mal überarbeitet).

Eines der erfolgreichsten Werke dieser Zeit sind Cherubinis *Les deux journées* (1800 in Paris uraufgeführt und als *Der Wasserträger* gerade in Deutschland noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch gespielt). In Wien hat das Werk am 13. August 1802 unter dem Titel *Graf Armand, oder: Die zwey unvergeßlichen Tage* am Theater an der Wien Premiere,[34] einen Tag später als *Die Tage der Gefahr* an den Hoftheatern.[35] Eine derartige direkte Konkurrenz unter den rivalisierenden Theatern stellt dabei keinen Einzelfall dar, und dass jeweils eigene Übersetzungen und musikalische Fassungen gespielt werden, versteht sich von selbst. Im Fall von *Les deux journées* setzt sich die Version der Hoftheater durch – gegenüber »nur« 23 Aufführungen am Theater an der Wien bis 1805 (insgesamt 31 bis 1818) kommen die Hoftheater schon auf deren 67 innerhalb von drei Jahren (und auf insgesamt 264 bis 1897, als das Stück definitiv vom Spielplan der damals schon im Neubau an der Ringstraße domizilierten Hofoper verschwindet).[36]

Dieser beachtliche Theatererfolg wird begleitet von einer großen Zahl an Variationen und anderen Stücken über Themen aus der Oper, wobei sich der pianissimo gespielte E-Dur-Marsch aus dem Finale des zweiten Aktes als die beliebteste Nummer für solche Bearbeitungen erweist. Zu den Komponisten von Variationen hierüber gehört auch der junge Johann Nepomuk Hummel (op. 9, 1802), der zudem den bekanntesten Beitrag zur kompositorischen Rezeption dieses Cherubini-Marsches geleistet hat, nämlich dessen ausführliches Zitat im Finale seines Trompetenkonzertes in E-Dur, das 1803 komponiert und am Neujahrstag 1804 am kaiserlichen Hof uraufgeführt wird.[37]

34 Aufführungsdaten des Theaters an der Wien nach Anke Sonnek: *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Kassel u. a. 1999, Anhang 3: Spielplan 1795–1806 nach Ignaz v. Seyfried, S. 291–349, hier S. 326–338; Anton Bauer: *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich/Leipzig/Wien 1952, S. 271.

35 Aufführungsdaten der Hoftheater nach Franz Hadamowsky: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Teil 1: 1776–1810, Wien 1966, S. 121; Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnerthortheater*, Wien 2011, S. 361–363.

36 Franz Hadamowsky: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1974, Wien 1975, S. 432.

37 Für eine Zusammenfassung der Literatur siehe Martin Skamletz: »… und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel,

Joseph Preindl bewegt sich also mit seiner *Fantaisie sur quelques pièces des deux journées* op. 22 in einem auch von anderen Komponisten stark frequentierten Rahmen. Er zitiert und paraphrasiert (in der aus seinem Umgang mit der *Schöpfung* bekannten Art) folgende Nummern aus Cherubinis Oper:

- Nr. 9 Finale II. Akt (E-Dur, gedruckte französische Partitur[38] Seite 236, Takt 4 bis Seite 238, Takt 12)
- Nr. 2 Couplets Mikéli »Guide mes pas« (Es-Dur, Partitur Seite 41, Takt 3 bis Seite 43, Takt 11)
- Nr. 3 Terzett Armand/Constance/Mikéli »O mon libérateur« (C-Dur, Partitur Seite 50–77).

Von Nr. 2 erstellt er einen Klavierauszug des gesamten ersten oder zweiten der drei originalen Couplets und formt den Schluss fantasieartig modulierend um wie in den meisten seiner Werke. In Nr. 3 ist Cherubinis Satz relativ statisch und repetitiv; Preindl gestaltet daraus zuerst unter Eliminierung von Wiederholungen einen in sich geschlossenen Klavierauszug sehr nahe am Original, um einen frei modulierenden Schlusssatz auf Basis des selben Materials anzuhängen. Von der Wiederkehr der Grundtonart C-Dur auf ihrem Quartsextakkord an (Seite 10, Takt 9) bis zum Triller auf ihrer Dominante (Seite 11, Takt 7) handelt es sich gleichsam um eine in die Fantasie eingeschobene und ausgeschriebene konzertante Kadenz.[39]

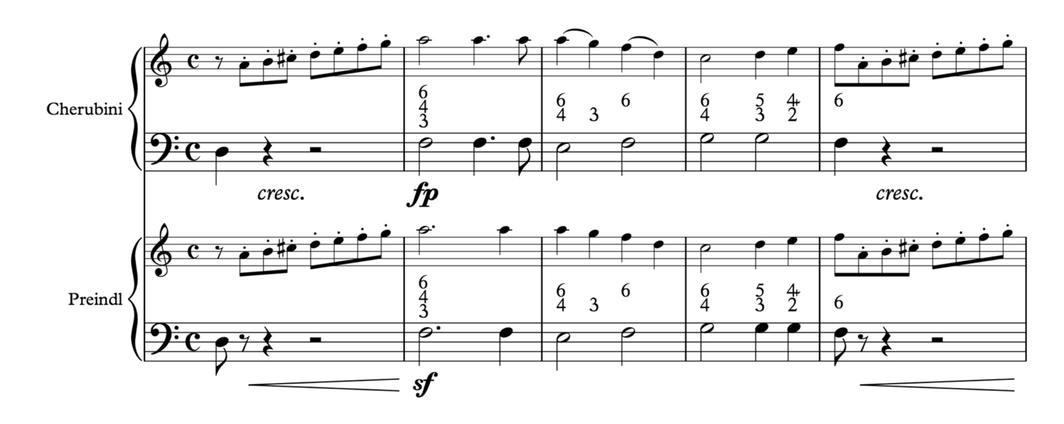
Manche der geringfügigen harmonischen Abweichungen von Preindls Auszug gegenüber Cherubinis Original können als satztechnische Korrekturen eines nach strengeren Regeln operierenden gelehrten Komponisten verstanden werden, wie das durchaus dem Selbstverständnis des Schülers, Adjunkten und designierten Nachfolgers Albrechtsbergers entsprochen haben mag (Notenbeispiel 7).

So heißt Preindl Cherubinis Umgang mit der 6. Melodiestufe *a* in der Oberstimme offenbar nur bedingt gut: Als Quartvorhalt über dem Sextakkord auf der 3. Bassstufe *e*

Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hg. von Claudio Bacciagaluppi und Martin Skamletz, Schliengen 2015 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 4), S. 40–58.

38 Erstausgabe der Partitur (ohne Taktzahlen; auch als Nachdruck und online zugänglich): *Les /* DEUX JOURNÉES / OPERA EN TROIS ACTES / *Par le C[itoy]en Bouilly / Représente pour la premiere fois sur le Théâtre / de la rue Faydeau, le 26 Nivose an 8.* [= 16. Januar 1800] / MIS EN MUSIQUE / *Par le C.en Chérubini* / DÉDIÉ – AU C.EN GOSSEC / […] A PARIS / […:] Gaveaux [1800], hg. von Charles Rosen, New York/London 1980 (Early Romantic Opera, Bd. 35), http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg3/3c/IMSLP21652-PMLP49827-LES_DEUX_JOURNEES.pdf.

39 Op. 22 ist in der Österreichischen Nationalbibliothek als Digitalisat zugänglich: A-Wn MS27347-qu.4°, http://data.onb.ac.at/rec/AC09203470.







Notenbeispiel 7 Cherubini: *Les deux journées*, Nr. 3 (Seite 56, Takt 4 – Seite 58, Takt 4), im Vergleich mit Preindl: *Fantaisie* op. 22 (Seite 7, Takt 5–17; gemeinsame Taktnummerierung, Reduktion auf die Außenstimmen und Generalbassbezeichnung: M. Sk.)

scheint sie noch akzeptabel zu sein (Takt 3), als betonte, ausgedehnte und nicht aufgelöste Septim über dem Leitton *h* hingegen nicht (Takt 6 des Notenbeispiels). Vielleicht will Preindl auch nur die Wiederholung dieser Stelle (Takt 2 f./6 f.) vereinheitlichen; allerdings geben auch weitere kleine Eingriffe in die Bassführung Auskunft über sein handwerkliches Denken: dass er einerseits den Sextakkord auf der 3. Bassstufe lieber über den Sekundakkord der Dominante stufenweise ansteuert (Takt 8 f.), andererseits Sequenzen mit stärker ausgeprägter Bassführung in Sprüngen bevorzugt (Takt 9 ff.). Anhand solcher Beobachtungen lässt sich Eusebius Mandyczewskis Einschätzung nachvollziehen, Preindl sei ein »gründlich gebildete[r] und erfahrene[r] Künstler, […] jedoch von Pedanterie nicht freizusprechen«.[40]

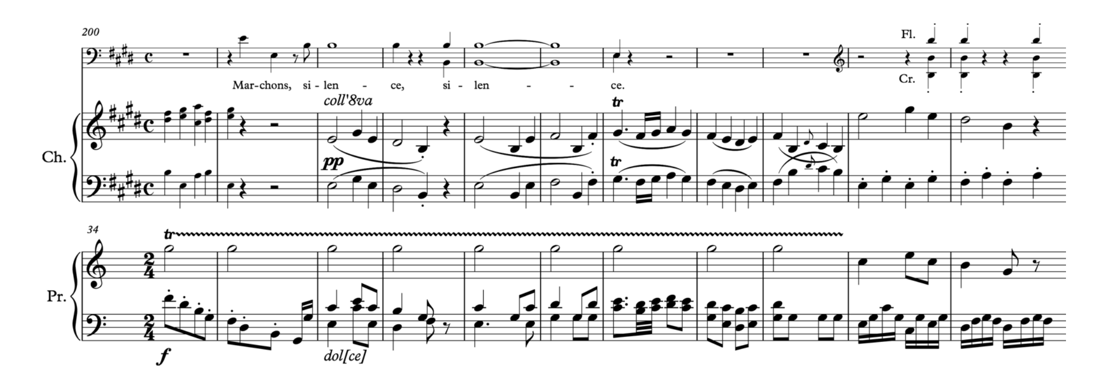
Der Umgang Preindls mit dem Marsch aus Cherubinis Nr. 9 ist am auffälligsten und zeigt gegenüber seinen anderen Bearbeitungen neue Züge.[41] Er übernimmt ihn nämlich nicht in seiner Originaltonart E-Dur, sondern in dem C-Dur, das sehr viele seiner Werke prägt. Der Grund für die Änderung der Tonart durch Preindl könnte in Cherubinis Gestaltung der Oberstimme liegen, die sich nur schwer auf das Klavier übertragen lässt: Sie geht im unvermittelt in h-Moll einsetzenden und die Tonart fis-Moll andeutenden Mittelteil des Marsches bis ins *fis* hinauf, und wenn man wie Preindl diesen Teil in hoher Lage zitieren will, lässt sich das innerhalb der zeitgenössischen Konvention, das *f'''* als höchsten Ton des Klaviers zu respektieren, schlicht nicht umsetzen. Die minimal nötige Transposition um einen Halbton nach unten (also nach Es-Dur), die etwa Joseph Lipavsky (1772–1810) für seine Fuge über dasselbe Marschthema angewendet hat,[42] bietet sich nicht an, da auch die als nächstes Zitat geplanten Couplets Nr. 2 in dieser Tonart stehen. So verwendet Preindl also C-Dur und kann damit den Bogen zum seine Fantasie abrundenden dritten Zitat, dem Terzett Nr. 3, schließen.

Der Marsch wird während des Aktfinales mehrmals angespielt; Preindl übernimmt sein letztes Auftreten bei Cherubini, das die Pantomime der in die falsche Richtung geleiteten Häscher des verfolgten Grafen Armand untermalt, der ihnen mit Hilfe des Wasserträgers Mikéli zumindest vorläufig entkommen kann. Die seltene Tonart E-Dur, in der der Marsch steht, gehört ebenso wesentlich zu seiner »falschen« Wirkung wie seine

40 Mandyczewski: Preindl, S. 550.

41 Nr. 9 in der französischen Partitur auf S. 209–238, darin der Marsch ab S. 224, Takt 6 u. ö. Alternativ ist in Skamletz: »… und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Teil 1, S. 52, der Schluss von Nr. 9 in einem zeitgenössischen Wiener Klavierauszug abgedruckt.

42 Joseph Lipavsky: *Fugue sur la Marche terminant le Finale du second Acte de l'Opéra: les deux journées de Cherubini*, Op. 24, Wien [1804]; eingesehenes Exemplar: A-Wn MS3245-qu.4°/13, Digitalisat: http://data.onb.ac.at/rec/AC09192395. – Weinmann: Verlagsverzeichnis Kunst- und Industrie Comptoir, S. 233; angezeigt in der *Wiener Zeitung* Nr. 20 vom 10. März 1804.



NOTENBEISPIEL 8 **Cherubini: *Les deux journées*, Nr. 9 (Takt 200–210, Reduktion: M. Sk.) im Vergleich mit (unten) Preindl: *Fantaisie* op. 22 (Takt 34–44)**

unregelmäßige formale Gliederung (der erste Teil etwa besteht aus 7+7+5 Takten) und sein schon angedeuteter Modulationsplan; zumindest der Aspekt der ungewohnten Tonart wird durch Preindl in seiner Adaptation geopfert. Cherubinis auffällige und im Zusammenhang des ganzen Finales einmalige unisono-Führung des Beginns an dieser Stelle ersetzt Preindl durch eine Verlegung des Themas in den Tenor unter einem ausgehaltenen Triller in der Oberstimme (Takt 202 ff./36 ff.; siehe den Vergleich der korrespondierenden Passagen in Notenbeispiel 8). Er kann aber auch hier nicht anders, als noch eine zusätzliche, die Harmonie verdeutlichende Bassstimme darunterzulegen. Im weiteren Verlauf gibt ihm Cherubinis Bass dann kaum mehr Anlass zu Korrekturen.

Es mutet in diesem Zusammenhang zunächst nur wie eine Randnotiz an, dass die musikalisch äußerst aktive Kaiserin Marie Therese (1772–1807) Preindls Cherubini-Fantasie gekannt und besessen hat: Das in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Exemplar von op. 22 stammt aus der »Kaisersammlung«, die – wie von John A. Rice umfassend dokumentiert worden ist – in wesentlichen Teilen eine Sammlung der *Kaiserin* war.[43]

Preindl ist auch mit seinen eingangs erwähnten geistlichen Werken umfangreich in dem Teil dieser Sammlung vertreten, der später in die Hofmusikkapelle überführt worden ist.[44] Dabei lässt sich aus den heute in der Musiksammlung der Österreichischen

43 Für eine umfassende Darstellung von Marie Thereses Aktivitäten siehe John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003; zur Geschichte der Kaisersammlung: ebd., S. 13 ff. Preindls *Fantasie* op. 22: A-Wn MS27347-qu.4°, http://data.onb.ac.at/rec/AC09203470: »K. S 297«. Ebenso in der Kaisersammlung Preindls *Lied für das Corps der österreichischen Scharfschützen* (A-Wn MS27115-qu.4°, http://data.onb.ac.at/rec/AC09203464: »K. S. 272«) und sein Klavierkonzert op. 1 (A-Wn MS27346-2°, http://data.onb.ac.at/rec/AC09203469: »K. S. 281«).

44 Kommentierte Transkription des »Kathalog[s] der Kirchenmusickalien« bei Rice: Appendix 1: Marie Therese's collection of church music, in: ders.: *Empress Marie Therese*, S. 262–278, hier

Nationalbibliothek befindlichen Materialien sogar eine Ergänzung zum nur fragmentarisch erhaltenen musikalischen Tagebuch[45] der Kaiserin vorschlagen: Im Tagebuch gibt es eine Lücke zwischen 28. April und 18. Juli 1802 und somit keinen Eintrag bezüglich des 20. Juni, aber Preindls *Missa in Es maggiore* (so ihre Bezeichnung im »Kathalog der Kirchenmusickalien«) op. 8 könnte tatsächlich an diesem Sonntag am kaiserlichen Hof gesungen worden sein, denn das Material aus der Hofkapelle enthält in seinen handschriftlichen Ergänzungen zu den von Mollo gedruckten Stimmen diese Datierung.[46]

In Hinblick auf die scheinbar unbedeutenden kleinen Klavierwerke, die Komponisten mit ansonsten höheren Ambitionen auf den Markt werfen, damit sie ihnen zum Lebensunterhalt dienen mögen, erweist sich der Verweis auf die Kaiserin jedoch als durchaus aussagekräftig: Zwar nicht für Preindl selbst, aber für vergleichbare Stücke anderer Komponisten ist die direkte Einflussnahme Marie Thereses im Sinne einer Dramaturgie von musikalischen Zitaten nachweisbar, die je nach Anlass bestimmte versteckte Botschaften transportieren. Es ist gerade der auch von Preindl adaptierte Marsch Cherubinis aus *Les deux journées*, der – durch die Kaiserin veranlasst – im Wiener Musikleben vor der ersten französischen Besetzung Ende 1805 wie eine chiffrierte Durchhalteparole eingesetzt wird und die Hoffnung zum Ausdruck bringt, die Österreich bedrohenden französischen Armeen könnten analog zur Handlung der Oper listig in die falsche Richtung umgeleitet werden.[47]

S. 275 f. Im Rahmen dieser Randnotiz hier noch weitere Ergänzungen zu Rices Kommentaren: Die »various graduals and offertories in printed parts« umfassen nicht nur die Signaturen A-Wn HK.1283–1286 (S. 276, Anm. 158), sondern auch noch HK.1144–1146 und 1274–1276; HK.1886 (Anm. 159) ist eine aus den Stimmen HK.1286 hergestellte handschriftliche Partitur (Dank an Christa Traunsteiner von der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek für die freundliche Verifizierung dieses Zusammenhangs).

45 Rice: Appendix 2: Marie Therese's musical diary, 1801–3, in: ders.: *Empress Marie Therese*, S. 279–309, hier S. 302 f.

46 A-Wn HK.1176, http://data.onb.ac.at/rec/AL00560426; vgl. Rice: Appendix 1, S. 276 (Anm. 157), sowie Weinmann: *Verlagsverzeichnis Mollo*, S. 50 (dort allerdings nur Exemplare in Linz und Dresden nachgewiesen).

47 Mehr zu diesem Zusammenhang bei Martin Skamletz: »… und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin, in: *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*, hg. von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger und Martin Skamletz, Schliengen 2016 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 6), S. 340–362; ders.: Der Marsch aus *Les deux journées* als antinapoleonische Durchhalteparole in Kaiserin Marie Thereses Wien 1802–1805, in: CD-Booklet *Cherubini in Wien*, FraBernardo FB 1811678 (2018), o. S.

Dass Preindl die Aussage von Gesangstexten mit musikalischen Mitteln doppelbödig erscheinen lassen kann, hat die Hymne zu Napoleons Fernhochzeit von 1810 gezeigt; in diesem Sinne könnte man ganz allgemein sagen, dass die nach hergebrachtem Verständnis belanglosen Gelegenheitswerke für Dilettanten am Klavier, die angeblich unverbindliche Echos aus Oratorienaufführungen und Opernspielplänen wiedergeben, je nachdem auch Untertöne und Subtexte transportieren können, die erst aus der Betrachtung der Zeitgeschichte heraus verständlich werden. So können gerade derart konkret verstandene »Gelegenheits-Werke« eine unerwartete musikalische, gesellschaftliche und politische Relevanz entfalten.

Martin Skamletz

»Classisches Clavierspiel«.
Joseph Lipavsky und das *Rondeau-Fantaisie*

Mit seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 hat Carl Czerny 1829 ein umfassendes Lehrbuch für verschiedenste Gattungen der extemporierten Klaviermusik vom Präludium über die Kadenz bis hin zu Fugen und Variationen vorgelegt, das neben zahlreichen ausgeführten eigenen Beispielen auch auf Kompositionen improvisatorischen Charakters von anderen Autoren verweist.[1] Gerade seine prägnanten verbalen Anleitungen und Kommentare bieten einen idealen Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der Kunst des »Fantasierens« im 19. Jahrhundert.[2] Während dabei vielfach »die freyeste Art des Fantasierens; nämlich ein willkührliches Aneinanderreihen eigener Ideen« in den Blick genommen und als Paradigma der pianistischen Improvisation thematisiert wird (wofür Czerny im letzten Teil seiner Abhandlung etwa Beethovens Fantasie op. 77 als Beispiel nennt),[3] will die vorliegende Betrachtung Züge von improvisatorischer Gestaltung gerade in immer wieder gleich auftretenden Formungsprinzipien aufdecken. Hier soll also nicht der die Schemata genialisch sprengende Sonderfall als Indiz für einen improvisatorischen Ursprung eines bestimmten kompositorischen Phänomens interpretiert werden, sondern im Gegenteil ein im musikalischen Verlauf erkennbar wiederkehrendes Grundgerüst, das während des Spielens *ad hoc* mit kompositorischen Ideen gefüllt werden kann.

Zur Demonstration dieses Ansatzes wird nicht das übliche klassische Repertoire von Haydn über Mozart bis Beethoven herangezogen, sondern eine kleine Gruppe von mehrheitlich »Rondeau-Fantaisie« oder »Rondò en Fantaisie« betitelten und untereinander sehr ähnliche Züge aufweisenden Werken eines heute wenig bekannten Wiener Pianisten-Improvisatoren-Komponisten um 1800, Joseph Lipavsky (1772–1810). Der Bezug

1 Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien: Diabelli & Comp. [1829], VN 3270; Datierung nach der Verlagsankündigung in der *Wiener Zeitung* Nr. 98 vom 30. April 1829, S. 430; vgl. Alexander Weinmann: *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)*, Wien 1983 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 24), S. 210. Die schnelle Verknüpfung von Verlagsverzeichnis und Anzeige in der *Wiener Zeitung* zur Ermittlung eines ungefähren Erscheinungsdatums von Wiener Musikdrucken verdankt sich den Verlagsverzeichnissen von Alexander Weinmann, auch wenn dies im Folgenden nicht in jedem Fall aufgeführt ist.

2 Siehe im vorliegenden Band die Studien von Maria Grazia Sità (S. 15–33) und Michael Lehner (S. 69–97).

3 Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 105.

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-008

dieser Werke aus den Jahren 1802–1806 zu Czernys erst ein Vierteljahrhundert später publiziertem Lehrbuch mag auf den ersten Blick nicht evident erscheinen: Lipavsky wird zwar in der *Systematischen Anleitung* op. 200 nicht genannt, tritt aber in Czernys nochmals einige Jahre später skizzierten Jugenderinnerungen als Musterbeispiel für einen umfassend gebildeten Pianisten, den Czerny noch persönlich kennengelernt hat, mehrmals prominent auf.

Bevor seine Rondos vor dem Hintergrund von Czernys Ausführungen detailliert besprochen werden, folgt hier zunächst ein Überblick darüber, wie sich die Darstellung der Biografie Lipavskys im Laufe der letzten zweihundert Jahre gewandelt hat, verbunden mit einer kurzen Reflexion über das ihm schon zu Lebzeiten anhängende Prädikat, er habe ein »classisches« Klavierspiel gepflegt.

Zur Biografie Lipavskys Joseph Lipavsky – dies die Schreibweise seines Namens, die in der Regel auf den Titelblättern seiner Druckveröffentlichungen erscheint[4] – ist im zeitgenössischen Verständnis aufgrund seiner Anstellung als »Hauptcasse-Controlor« im K. K. geheimen Kammerzahlamt (als hierarchisch etwas höher gestellter, aber ihm nicht direkt vorgesetzter Kollege des Gitarristen und Komponisten Leonhard von Call)[5] zwar kein professioneller, das heißt ausschließlich von seiner musikalischen Tätigkeit lebender Musiker, aber auch kein echter adeliger »Dilettant« (zu dieser Unterscheidung folgen unten noch weitere Dokumente und Überlegungen). Zudem stirbt er unzeitig früh, wodurch ihm ein längerfristiges Andenken zusätzlich versagt bleibt. Die heutigen Standard-Musiklexika[6] beschränken sich auf wenige Angaben zu Biografie und Werk und beruhen – wie alle seit dem 19. Jahrhundert erschienenen lexikalischen Kurzdarstellungen – auf dem Artikel zu Lipavsky im *Allgemeinen historischen Künstler-Lexikon für*

4 Siehe auch das Autograph der Variationen B-Dur mit eigenhändigem Namenszug (D-B Mus.ms. autogr. Lipavsky, J. 1 M), http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001064500000000 (alle Internetseiten in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 1. Dezember 2018). Einzige dem Verfasser dieser Zeilen bekannte Ausnahme, die aber auch noch andere grammatikalische und orthografische Unzulänglichkeiten aufweist: IX. *Variations Sur le Duos (die Milch ist gesünder) Pour le Clavecin ou Piano Forte Composées et dediées A Mademoiselle Babette de Managetta et Lerchenau par* Mr. *Joseph Lipawsky* à Vienne au Magazin de Musique dans l'Unterbreunerstrasse. Nr. 1158 [1795, ohne PN]; Exemplar: D-KA DONMUSDR 1885, https://digital.blb-karlsruhe.de/urn/urn:nbn:de:bsz:31-68712.

5 »K. K. geheimes Kammerzahlamt […]. Hauptcasse-Controlor. Herr Jos. Lipavsky, woh. in der Grünangergasse 886. Casse-Officiere. Herr Leonh. v. Call, Liquidators-Adjunct, woh. auf der Schottenbastey 141.« *Hof- und Staats-Schematismus des österreichischen Kaiserthums*, Wien 1807, S. 74.

6 Milan Poštolka: Art. »Lipavský, Josef«, in: *Oxford Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16725; Michaela Freemanova/Albert Van der Linden: Art. »Lipavský, Josef«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 11, Sp. 181 f., www.mgg-online.com/mgg/stable/47215.

Böhmen von 1815, dessen Herausgeber, der Prämonstratenser-Chorherr Gottfried Johann Dlabacz (1758–1820), mit ihm persönlich bekannt gewesen ist. Dieser Lexikonartikel mit anhängender Werkliste wird in Abbildung 1 vollständig wiedergegeben.[7] Das einzige, was sich an Dlabacz' biografischem Kenntnisstand in den letzten zweihundert Jahren verändert hat, ist Lipavskys Sterbedatum (7. Januar 1810); ansonsten werden – fast immer unter dem Stichwort »Lipawsky« – bis heute nur immer wieder gekürzte und redigierte Versionen seines Textes abgedruckt.

Ob der in Böhmen geborene Lipavsky nach seiner Ankunft in Wien wirklich noch bei Mozart Unterricht hat, lässt sich nicht verifizieren; auf jeden Fall widmet er ihm seine Variationen op. 1, die 1791 in der *Musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft* positiv rezensiert und auch auszugsweise abgedruckt werden.[8] Darin variiert er wie viele seiner Zeitgenossen das Duett »Nel cor più non mi sento« aus Giovanni Paisiellos Oper *La Molinara* (die heute bekanntesten Variationen über dieses Thema sind wohl die von Beethoven WoO 70, ebenfalls in der originalen Tonart G-Dur). Nach Mozarts Tod, aber noch zu Lipavskys Lebzeiten, nennt ihn Constanze Mozart in einem Brief an den Verleger André als Besitzer von Mozart-Autographen.[9]

Die populären Lexika des 19. Jahrhunderts kondensieren die von Dlabacz tradierten Informationen sukzessive, wobei sich die Gewichtung der wiedergegebenen Ereignisse verschiebt und dadurch auch ursprünglich nicht vorhandene kausale Verknüpfungen entstehen: Die Hermannstädter Konzertreise (Abbildung 1, Sp. 206 f.) wird sehr bald ausgelassen; dadurch rückt seine Tätigkeit als Klaviermeister bei Graf Teleki im Text näher an seinen Dienst im geheimen Kammerzahlamt, und irgendwann gilt es als ausgemacht, dass Lipavskys dortige Anstellung auf des Grafen Verwendung für ihn zurückgehen müsse.[10] Auch die biografischen Standardwerke des 19. Jahrhunderts von Wurzbach und

7 Gottfried Johann Dlabacz: Art. »Lipawský, Joseph«, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, Prag 1815, Bd. 2, Sp. 205–209, wiedergegebenes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek Hbost/Gx 10 f-2, https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10810694.html. Für eine Transkription der Biografie und eine englische Übersetzung siehe Martin Skamletz: Introduction/Einleitung, in: *Joseph Lipavsky. Sonate concertante in G major for flute and fortepiano*, Launton 2017, S. v f./ix f.

8 *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791*, Nr. 47 vom 23. November 1791, Sp. 370 und Notenblätter S. 177–180.

9 »*Tänze*. was diese betrift, so hat Hr. v. Lipawsky hier [in Wien] einige im Original.« 1299. Constanze Mozart an Johann Anton André [31. Mai 1800], in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 4 (1787–1857), Kassel 1962, S. 352–359, hier S. 356.

10 *Oesterreichische National-Encyklopädie*, hg. von Franz Gräffer und Johann Jakob Czikann, Bd. 3, Wien 1835, S. 460 f.; *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe*, hg. von Ferdinand Simon Gaßner, Stuttgart 1849, S. 547; *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, hg. von Julius Schladebach und Eduard Bernsdorf, Bd. 2, Dresden 1857, S. 778; *Musikalisches Conversations-Lexikon*, hg. von Hermann Mendel und August Reissmann, Berlin 1876, Bd. 6, S. 338 f.

205 Lin

Lindemann, Friedrich Franz, Goldsticker und Bürger in der kleinern Residenzstadt Prag. Er wird als Trauungszeuge, in der Trauungsmatrickel der Pfarrkirche zu St. Valentin in der Altstadt Prag beim Jahre 1718, den 7. November angeführt.

Lindner, Friedrich, ein sehr geschickter Kompositeur von Lignitz aus Schlesien gebürtig. Zuvor stand er ganze 10 Jahre in Diensten des Georg Friedrichs, Markgrafen zu Anspach; im Jahre 1574 ward er Cantor bei St. Aegidius in Nürnberg, wo er auch gestorben ist. Von ihm sind folgende musikalische Werke herausgegeben worden:

1) Cantiones sacrae. Norimbergae. 1585.
2) Continuatio earundem. ibid. 1588.
3) Gemma musicalis. Pars. I. ibld. 1588.
4) Gemma musicalis. Pars II. ibid. 1589.
5) Gemma musicalis. Pars III. ibid. 1590. worinnen verschiedene starke und schwache Madrigalien und Neapolitanen enthalten sind. in 4to oblongo.
6) Missae quinque, quinis vocibus á diversis Musicis compositae; Opera Frider. Lindneri editae. Norimbergae. 1590. in Rückquart. S. Catalog. nov. nundinar. Francoford. 1591. 4.
7) Magnificat B. Mariae Virgin. Canticum, 5 et 4 vocibus. à diversis Musicis compositum, editum à Frid. Lindnero. Norimbergae. 1591. S. l. c. Johann Clessius macht ebenfalls eine Erinnerung in seinem Elenchus consummatissimus unius Saeculi, scil. àb Anno 1500 — 1600, S. 395, davon. S. Walthers musikal. Lexikon. S. 364.

Linek, Georg, ein Organist zu Bakow in Bunzlauer Kreise in Böhmen, der sich durch sieben Messen, und andere Kirchenmusikalien in seinem Vaterlande bekannt machte. Er hielt sich noch im Jahre 1784 daselbst auf.

Lipawský, Joseph, kam zu Hohenmaut in Böhmen, im Jahre 1772, (andere setzen das Jahr 1769 an) am 22. Februar zur Welt. Noch nicht 7 Jahre alt fieng er an, erst in Roketnitz, dann in Bernwalde an der glätzischen Gränze die Musik zu lernen, und brachte es in wenigen Jahren dahin, daß er nicht

Lip 206

nur unter seinen Mitschülern, sondern auch in der Ortsgegend seines Gleichen nicht hatte. Entzündet von der Leidenschaft für die Musik, nahm er sich vor, sich derselben ganz allein zu widmen; doch seine Eltern bestanden darauf, ihn studiren zu lassen. Er hörte also die kleinern Schulen in Leutomischel, und Königgratz, an welchem letztern Orte er von dem dort befindlichen sehr geschickten Organisten Haas im Orgelspielen so gut gebildet wurde, daß er sich dessen Zutrauen in oftmaliger Vertretung seiner Stelle an den größten Kirchenfeyerlichkeiten vollkommen erworben hat. Von da reiste er nach Prag, wo er die Philosophie hörte, und, um das Studium der Rechte treiben zu können, begab er sich nach Wien. Hier fand er Gelegenheit sich in dem, was ihm noch zur Ausbildung des Geschmacks und Vortrags beim Klavierspiele, eben so, wie zur bessern Erlernung der Setzkunst mangelte, zu vervollkommern. Die Freundschaft, die er mit dem berühmten Pasterwitz, einem Benediktinerordens-Priester von Kremsmünster, dessen treffliche Komposizionsstücke im Kirchenstyle rühmlichst bekannt sind, schloß, war für unsern jungen Tonkünstler vom bedeutendesten Nutzen. Denn er sah sich durch dessen geschickte Anleitung sowohl, als auch durch den freundschaftlichen Unterricht, den er bei Mozart und Wanhall genoß, und durch seinen eigenen rastlosen Fleiß, den er auf die Komposizion verwendete, bald in dem Stande, verschiedene Variazionen, worunter auch jene über ein aus der Oper la Molinara gewähltes Thema dem unsterblichen Mozart von ihm zugeeignet wurden, zuschreiben. Nach der Zeit wurde er von dem Grafen Adam Teleky als Klaviermeister für seine Comtessen aufgenommen, welchen Posten er 2 Jahre hindurch versah. Während dem machte er eine Reise nach Herrmannstadt, der Hauptstadt in Siebenbürgen, und empfahl sich in einer öffentlich veranstalteten musikalischen Akademie nicht nur bei dem dortigen kommandirenden Generalen, sondern auch bei dem ganzen Publikum so wohl, daß die Herrmannstädter Zeitung seiner hiebei geäußerten Geschicklichkeit in der Tonkunst mit fol-

Abbildung 1 Biografie und Werkliste von J. Lipavsky im Allgemeinen historischen Künstler-Lexikon für Böhmen von Gottfried Johann Dlabacz (1815)

207 Lip

Lendem gedacht hat: „Neulich hatten wir die „Gelegenheit, das seltene Talent des hier durchreisenden berühmten Virtuosen Herrn Joseph Lipawský auf dem Pianoforte zu „bewundern.“ Da er übrigens mit seinen musikalischen Fertigkeiten zugleich auch andere brauchbare Kenntnisse zu verbinden sich von jeher Mühe gab, und sich hiedurch für den Staat selbst nützlich zu machen wußte, wurde er bei dem k. k. geheimen Kammerzahlamte in Wien angestellt. Mit Vergnügen erinnere ich mich jener angenehmen Stunden, die ich in seiner musikalischen Gesellschaft, in der er jeden Freund mit seinem meisterlichen Vortrage auf dem Fortepiano zu bezaubern suchte, in Wien im Jahre 1795 zugebracht habe. Die vaterländischen Blätter v. J. 1808. S. 52. rühmen ihn folgendermaßen: „Das Spiel des Herrn von Lipawský wird von allen Kennern als classisch „gewürdigt, welcher Vorzug bei demselben „noch durch vollkommene Kenntniß des Kontrapunktes, und einen geläuterten Geschmack „in der Komposition erhöht wird.“ Er starb zu Wien im J. 1813. Von seiner Komposition sind mir folgende Werke bekannt:

1) Der gebesserte Hausteufel. Eine deutsche Oper in 2 Akten. Diese Oper verfaßte er zum Besten der Armen und Waisen der Stadt Kornneuburg, und der glückliche Erfolg davon lohnte seine Mühe vollkommen, indem die Einnahme bei deren Aufführung der Armuth dieser Stadt sehr wohl zu Statten kam.

2) Die Nymphen der Silberquelle, eine Oper. Diese schöne Arbeit, wurde nach dem Zeugnisse des Jahrbuchs der Tonkunst von Wien und Prag. S 40. auf der Wieden aufgeführt, und mit vielem Beifalle aufgenommen.

3) Bernardon. Eine Oper.

4) Variations sur l'air (Eine Rose hold und rein war in meinem Garten) pour le Clavecin, ou Piano-Forte par M. Lipawsky. Querfol. à Vienne. S. Widtmanns Bücher- und Musikalien-Verzeichniß. 1798. in 8. S. 143.

3) Variations pour le Clavecin ou Piano-

Lip 203

Forte. Composées par M. F. Lipawsky. à Vienne. f. S. l. c. S. 143.

6) Grande Sonate pour le Piano-Forte, avec Violon. Op. 9.

7) Grande Sonate pour le Piano-Forte, avec Violon, et Violoncelle. Op. 10.

8) Grande Sonate, pour le Piano-Forte, avec Violon, et Violoncelle. Op. 11. S. Wiener Zeitung. N. 43. S. 2095.

9) Six Polonaise pour le Piano-Forte. Op. 13. S. l, c. S. 2096.

10) Zwölf Menuetten für dasselbe. S. l. c. S. 2096.

11) Variations sur l'air guide mes pas, de l' Opera (Les deux journees) Op. 14. S. l. c. S. 2096.

12) Mina. Ein Gedicht mit Begleitung des Piano-Forte. Op. 15. S. l. c. S. 2096.

13) Grand Rondo en Fantaisie pour le Clavecin, sur la Pastorale de l' Opera, les deux Journées, de Cherubini. 1803. à Vienne, Chez Artaria. S. Wiener Zeitung v. J. 1803. N. 11.

14) 9. Variazionen über eine Polonoise, aus Lodoiska.

15) 12. Variazionen über: Serto che quelli sqvardi. S. Franz Haasisches Musikalien-Verzeichniß v. J. 1802. in 4.

16) Duo, de l' Opera: le tresor supposé (der Schatzgräber) arrange en Rondo facile pour le Piano-Forte par Joseph Lipawsky, à Vienne, chez Artaria. S. Wiener Zeitung v. J. 1803. S. 3756.

17) Die Oper, der Schatzgräber, im Klavierauszuge ganz, und in einzelnen Stücken. S. l. c. S. 3756.

18) Grand Rondo-Fantaisie sur la premiére Romance de l' Opera Helene. Op. 23. à Vienne, chez Artaria. 1803. S. l. c. S. 4464.

19) 3. Romanzen für das Piano-Forte. Op. 19. S. Jos. Poltischen Musikalien-Anzeiger in Prag v. J. 1804.

20) 6. Fugen für das Piano-Forte, oder Orgel. S. l. c. v. J. 1806.

21) 6 Rondo über ein Thema aus der Oper

Faniska; für das Piano-Forte. S. l c. v. J. 1806.

22) 10 Variazionen aus den Savojarden. S. l. c. v. J. 1806.

23) 8 Variazionen aus den beiden Füchsen. Op. 27. S. l. c. v. J. 1806.

24) 6 Menuettes für das Piano-Forte. S. l. c. v. J. 1806.

25) Grande Sonate pour le Clavecin. Op. 32. S. Sigism. Ant. Steiners Verlags-Katalog. in Wien. f. S 5.

26) Variations pour le Clavecin sur la Contredance du Divertissement (la Capricieuse) Oeuvre 31. S. l. c. S. 6.

27) Parthie finale pour le Clavecin en Rondeau de l' ópera Faniska. S. l. c. S. 6. Op. 30.

28) 6. Menuettes, pour le Clavecin. S. l. c. S. 6.

29) Grande Sonate, pour le Piano-Forte. Op. 32. S. K. Widtmanns Verzeichniß der Musikalien. Prag 1808. in 8. S. 50.

30) Neuf Variations sur une Polonaise, tirée de l' Opera Lodoiska, de Cherubini, pour le Piano-Forte. à Vienne. (1803.)

31) Onze Variations pour le Piano-Forte sur un Air de l' Opera de Dalayrac: la Tour de Neustadt. (der Thurm von Gothenburg) Op. XX. ibid. (180 . .)

32) Grande Sonate pour le Piano-Forte, composée, et dediée à Mr. Antoine Salieri. Oeuvre XXVII. à Leipsic. (1805.) S. Meusels Künstlerlexikon v. J. 1808. in 8. B. 1. S. 572.

Lippert, Joseph, zu Neuburg an der Donau im Altmühlkreise 1764 geboren. Er hat sich zu Berlin und Wien an den Akademien zu einem sehr guten Maler gebildet, und auch Böhmen mit dem Portraitmaler Johann Geringer besucht. Dann setzte er sich zu Preßburg häuslich nieder, und that sich noch 1799 daselbst in seiner Kunst hervor. S. F. J. Lipowskys Baierisches Künstler-Lexikon. B. 1. S. 183. u. 184.

Lirhom, Magister Jonas, ein Glockengießer zu Peczicz in Böhmen, der im Jahre 1520.

eine Glocke für die Pfarrkirche zu Kozow unweit Laun mit folgender Aufschrift, die ich selbst im Jahre 1800 im Monat Junius daselbst so gelesen habe. übergossen hat: „Anno „Domini M. CCCCC.XX. in summi Dei „laudem et honorem Divae Virginis Ma„riae, et omnium Sanctorum hoc opus re„formatum per Magistrum Jonam Lirhom „Pecziczensem Opificem. En ego cam„pana nunqvam pronuncio vana etc."

Liskowecz, Wenzel, von, ein Doktor der Rechte in Prag, spielte 1796 das Fortepiano, nach dem Zeugnisse des Jahrbuchs der Tonkunst, S. 124. sehr artig.

Lißner, ein sehr guter Waldhornist, und Klarinist in Prag, wo er noch im Jahre 1796 an dem Opernorchester beim Nazionaltheater in dieser Eigenschaft gestanden ist. S. Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. 1796. S. 151.

Listius, Peter, ein Sänger an der Hofkapelle K. Rudolfs II. in Prag 1594. S. k. k. Hofstaat v. J. 1594.

Lissak, Valentin, ein sehr geschickter Glockengießer in Prag auf der Kleinseite, wo er vom Jahre 1718 bis 1739 ganz gewiß als Meister arbeitete. Endlich starb er im Jahre 1749 am 7. Mai, und seines Alters im 75sten daselbst. Im J. 1719. den 26. Junius, untersuchte er das Alter des metallenen, und auf dem Grabe des heil. Johann von Nepomuk befindlichen Leuchters. Acta Manuscripta Processus Canonis. S. Ioan. Nep. S. 716. Von seiner Arbeit sind mir bisher folgende Glocken bekannt:

1) Eine Glocke zu Mukárzow, auf welcher mein unvergeßlicher Freund Anton Pischely folgende Aufschrift gelesen hat: „A „1718. Valentin Lissak gos mich auf der „Klein-Seiden Prag. Und unter der Aufschrift liest man: „Leta Panie 1718 tento „zwon po vkradenj przedesslebo nakladem „Zadussi zgednan, a zawiessen gest ke czti a „chwale Bozi a Neyswietiegssi Rodiczky Bo„zi." S. Schallers Topographie des Kaurzimer Kreises. S. 362. 363.

2) Die große Glocke auf dem Strahöwer Thurm mit der Aufschrift, die ich im Jahre 1800

Fétis bieten fast wörtliche Paraphrasen beziehungsweise Übersetzungen des Dlabacz'schen Textes, wobei Wurzbach seine Quellen sauber angibt und das Problem einander widersprechender Informationen zu Lipavskys Lebensdaten thematisiert. Fétis liefert sogar Zusatzinformationen zur Werkliste – etwa, dass das Libretto zur (nicht erhalten gebliebenen) Oper *Der verbesserte Hausteufel* auf eine französische Vorlage zurückgehe.[11] In den 1970er-Jahren taucht Lipavsky noch in den Ergänzungsbänden zur 12. Auflage des *Riemann Musik Lexikons* und in Stiegers *Opernlexikon* auf, jedoch ohne vorausgehende neue Forschung.[12]

Dlabaczs Angabe des Todesdatums als »1813« könnte darauf zurückzuführen sein, dass er zur Zeit der Abfassung seines Berichtes zwar gewusst haben mag, dass Lipavsky gestorben war, aber nicht genau, wann. Dem einzigen schon zu dieser Zeit vorliegenden Artikel mit biografischem Inhalt, der im 3. Band von Gerbers *Lexikon der Tonkünstler* 1813 erscheint und in dem Lipavsky nur als »Klaviermeister und Komponist zu Wien ums J. 1796«[13] charakterisiert wird, kann er kein Sterbedatum entnehmen und setzt es – in der Annahme, der gut informierte Gerber hätte es gegebenenfalls angeführt – eben auf 1813 an. Gerbers Angabe »ums Jahr 1796« ihrerseits dürfte auf das auf dieses Jahr datierte *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* von Schönfeld zurückgehen, in dem Lipavsky in etwas redundanter Weise gelobt wird: »Lipawsky, ein geschickter Klaviermeister, unter dessen Komposizionen sich die bei Kennern beliebt gemachte Oper, die Silberquelle, welche auf der Wieden aufgeführt ward, besonders beliebt gemacht hat.«[14] Auch diese Formulierung wirkt bei Gerber nach. Das 1808 und damit noch zu Lebzeiten Lipavskys erschienene *Teutsche Künstlerlexikon* von Meusel enthält gar keine biografischen Angaben, sondern nur eine relativ kurze Werkliste.[15]

Zeitgenössische Rezensionen Die Evolution der in diesen Lexikonartikeln enthaltenen Werklisten – über Kataloge wie den von Hofmeister/Whistling[16] bis hin zu Eitners

11 Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 15, Wien 1866, S. 216 f.; François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 5, Paris ²1867, S. 313 f.

12 *Riemann Musik Lexikon*, 12. Aufl., hg. von Carl Dahlhaus, Ergänzungsband Personenteil L–Z, Mainz 1975, S. 63; Franz Stieger: *Opernlexikon*, Teil 2, Bd. 2, Tutzing 1977, S. 639.

13 Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 3, Leipzig 1813, Sp. 240 f.

14 [Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld:] *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, [Wien/Prag] 1796, S. 40.

15 Johann Georg Meusel: *Teutsches Künstlerlexikon*, 2. umgearb. Ausg., Bd. 1, Lemgo 1808, S. 572.

16 *C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur*, hg. von Adolph Hofmeister, Bd. 2, Leipzig ³1844, S. 199.

Quellenlexikon[17] – kann hier nicht erschöpfend behandelt werden, und auch auf die zwischen Juli 1803 und November 1805 einige Male in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erscheinenden Besprechungen seiner Werke sei nur kurz hingewiesen; ihr Tenor – hier bezogen auf Lipavskys Variationen op. 20 über ein Thema von Dalayrac – lautet:

> »Hr. L. gehört seit kurzem unter die am meisten herausgebenden Wiener Komponisten und findet ein zahlreiches und achtbares Publikum. Diese Var. sind unter den besten seiner neuesten Werkchen. Man siehet von Anfang bis zu Ende derselben, dass der Verf. sich von den gewöhnlichen Variationsfabrikanten absondern, seinen eigenen Weg gehen und sich auf diesem mit Anstand zeigen will.«[18]

In der Aufzählung der besprochenen Werke[19] teilt sich das musikalische Umfeld der allerersten Jahre des 19. Jahrhunderts in Wien mit, in dem Aufführungen von französischen Opern von Cherubini, Méhul, Dalayrac und anderen eine wichtige Rolle spielen.[20] Im November 1805 nimmt der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Lipavskys *Sonate pathétique* f-Moll op. 27 zum Anlass, über die beispiellose Länge von 8½ Druckspalten hinweg eine Typologie des zeitgenössischen Komponisten aufzustellen, wobei Lipavsky als ein Beispiel für dessen bestmögliche Ausprägung vorgeführt wird. Die Salieri gewidmete Sonate op. 27 ist das einzige Werk von ihm, das bei Breitkopf & Härtel erscheint: Rezensionen eigener Verlagsprodukte in der hauseigenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sind wegen möglicher Befangenheit immer mit einer gewissen Vorsicht zu genießen, aber dem Verlag muss zugutegehalten werden, dass er auch schon die früher erschienenen Wiener Publikationen Lipavskys gewürdigt hat.

Neben diesen Rezensionen, die in den gängigen Bibliografien bereits verzeichnet sind, ist ein Leserbrief in der *Zeitung für die elegante Welt* vom September 1805 erwähnenswert, dessen Autor sich für die Hinweise in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* bedankt

17 Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 6, Leipzig 1902, S. 185.

18 Kurze Anzeigen, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6, Nr. 50 (12. September 1804), Sp. 842 f., hier Sp. 842.

19 Rezensionen von Werken Lipavskys in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: AmZ 5, Nr. 44 (27. Juli 1803), Sp. 736 (*Mina, ein Gedicht mit Begleitung des Pianoforte* op. 15); AmZ 6, Nr. 19 (8. Februar 1804), Sp. 315 f. (*IX Variations sur une Polonoise tirée de l'Opéra, Lodoiska, de Cherubini*); AmZ 6, Nr. 50 (12. September 1804), Sp. 842 f. (*Onze Variations pour le Pianoforte sur un air de l'opéra de Dalayrac: La Tour de Neustadt* op. 20); AmZ 7, Nr. 2 (10. Oktober 1804), Sp. 32 (*Grand Rondeau-Fantaisie sur la première Romance de l'Opéra: Heléne, de Méhul*, op. 23); AmZ 7, Nr. 4 (24. Oktober 1804), Sp. 63 f. (*Trois Romances ou Andante* op. 19); AmZ 8, Nr. 6 (6. November 1805), Sp. 88–96 (*Sonate pathétique* op. 27); AmZ 19, Nr. 37 (10. September 1817), Sp. 631 (*Eine Rose hold und rein* in einer Mailänder Ballettaufführung).

20 Siehe hierzu auch den anderen Beitrag des Verfassers im vorliegenden Band, S. 116–136, hier S. 129 f.

und von sich aus auf Lipavskys *Sonate pathétique* hinweist,[21] noch bevor ihre angesprochene ausufernde Rezension erschienen ist, deren »treffend[e] und scharfsinnig[e] Gedanken«[22] noch Gerber ausdrücklich würdigt. Fast ein Jahrhundert später hingegen, als Lipavsky völlig aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden ist, bildet dieselbe Rezension wohl den Anlass für Eitners bissige Bemerkung über ihn: »In der Lpz. Ztg. wird er von Bd. 6 ab sehr oft recensiert und zwar in einer Weise, dass man glauben könnte er wäre ein Ausbund von Genie.«[23]

Czerny über Lipavsky Dass Lipavsky im zeitgenössischen Wiener Musikleben durchaus eine respektierte Stellung einnimmt, geht aus Carl Czernys 1842 im Manuskript abgefassten *Erinnerungen aus meinem Leben* hervor. Er wird dort in einem Atemzug mit heute ungleich bekannteren Komponisten genannt:

> »Schon in der Wiege [Czerny ist 1791 geboren] umgab mich Musik, da mein Vater damals fleißig (besonders Clementis und Mozarts, Kozeluchs etc. Werke) übte, und ihn auch viele durch Musik bekannte Landsleute, wie Wanhall, Gelinek, Lipavsky etc. besuchten. […] Zu jener Zeit (in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts) waren in Wien als die besten Klavieristen bekannt: Wölfl, durch sein Bravourspiel ausgezeichnet; Gelinek, durch sein brillantes und elegantes Spiel, sowie durch seine Variationen allgemein beliebt; Lipavsky, ein großer Avista-Spieler und durch den Vortrag der Bachschen Fugen berühmt. […] Obwohl ich damals [zwischen 1801 und 1804] schon oft Gelegenheit gehabt hatte, den Gelinek, Lipavsky, Wölfl und selbst Beethoven zu hören, schien mir das Spiel dieses so unscheinbaren Menschen [J. N. Hummel] eine neue Welt.«[24]

Eine andere autobiografische Skizze Czernys, *Meine musikalischen Erinnerungen aus der Zeit meiner Kindheit und Jugend*, nennt Lipavsky unter den vorzüglichen böhmischen Musikern in Wien an vierter Stelle nach Kozeluch, Gelinek und Vanhal:

> »*Jos. Lipavsky.* Ein wahrer *Bravourspieler* und trefflicher *Organist*, so wie auch (besonders in *Fugen*) ein sehr gründlich geistreicher Tonsetzer. Vorzüglich machte ihn sein bewunder[n]s würdiges *Avista*-spielen berühmt, in dem ihm nichts unmöglich oder zu schwer schien. *Abbé Ferdinandi* […] soll eben so meisterhaft gespielt haben wie *Gelinek* und *Lipavsky* aber dabei *delicater* und zarter. […] *Gelinek, Lipavsky, Wannhall* besuchten uns oft, theils aus Freundschaft für meinen […] Vater, theils aber auch, weil meine Mutter, als gute Köchin, ungeachtet unsrer sehr beschränkten Umstände, doch […] bisweilen mit böhmischen Mehlspeisen, die sie trefflich zu bereiten wußte, die Freunde bewirthete. Alle waren sehr heitre lustige Gesellen, wie auch mein Vater, und es wurde fast immer musiziert, wobey ich schon als Kind das Glück hatte, diese tüchtigen Meister oft zu hören. Bisweilen mußte ich ihnen vorspielen und es fehlte von ihnen nicht an guten Winken und Ratschlägen. Denn sie glaubten in mir viel Anlagen zu finden. […] Mit 8 Jahren spielte ich schon ziemlich fertig alle Mozartschen Klavier-

21 *Zeitung für die elegante Welt* 5, Nr. 112 (17. September 1805), Sp. 891 f.
22 Gerber: *Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 3, Sp. 241.
23 Eitner: *Quellen-Lexikon*, Bd. 6, S. 185.
24 Carl Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von Walter Kolneder, Straßburg/Baden-Baden 1968, S. 7, 9 und 18 (ohne Anm. d. Hg.).

werke (auch die Concerte) vieles von [...] *Clementi*, *Kozeluch*, *Pleyel*, etc. und nie fühlte ich mich glücklicher, als wenn ich *Lipavsky* oder *Wanhall* Fugen spielen hörte. *Lipavsky* trug die *Seb. Bach*schen Meisterhaft vor. Ehe ich noch Buchstaben schreiben lernte, fing ich schon an Noten zu kritzeln, und meine ersten Versuche waren *Fugen*thema, *Melodien*, [...] schwierige Passagen, *etc.* Der geehrteste und bewunderteste Componist für das *Clavier* war damals *Clementi*, und alle Obengenannte studierten vorzugsweise seine *Sonaten*. So auch mein Vater, der die meisten auswendig, und recht gut vortrug. *Clementis* Werke umtönten mich also schon von der Wiege an.«[25]

Czerny gehört zwar selbst der Gemeinschaft der Musiker böhmischer Herkunft in Wien an (welcher Umstand die Einschätzung seiner Landsleute positiv färben mag), aber diese sachkundige Würdigung der Qualitäten seiner Berufskollegen ist sehr aussagekräftig. Was Lipavsky offenbar in idealer Weise verkörpert und auch Czerny schon früh für seine eigene Karriere anstrebt, ist der Typus eines umfassend gebildeten Musikers, der neben aktuellen virtuosen Bravourstücken auch kontrapunktische Klassiker im Repertoire hat und vor allem über die satztechnischen Kenntnisse verfügt, alles vom Blatt zu spielen sowie improvisierend und komponierend selbst Musik zu schaffen. So notiert Czerny in Bezug auf seine eigene Entwicklung:

»[M]ein Vater, weit entfernt mich zu einem oberflächlichen Konzertspieler bilden zu wollen, trachtete vielmehr, mir durch fortwährendes Studieren neuer Musikalien eine große Gewandtheit im Avistalesen anzueignen und meinen Musiksinn zu entwickeln. Auch war ich damals kaum zehn Jahre alt, als ich schon fast alles [...] auswendig vorzutragen wußte. [...] Ohne von meinem Vater besonders dazu aufgemuntert zu werden, fing ich schon im 7. Jahr meines Alters an, eigene Ideen aufzuschreiben, und ich muß bemerken, daß dieselben meistens so richtig gesetzt waren, daß ich später, als ich Kenntnis vom Generalbaß erhielt, wenig daran zu ändern fand.«[26]

Im Falle von Czerny wird diese Ausbildung auch noch durch ein beträchtliches Maß an pädagogischem Enthusiasmus ergänzt.

»Classische musikalische Autoren« Obwohl also von Czerny als Muster eines professionellen Pianisten charakterisiert, wird Lipavsky wegen seiner Beamtenanstellung nicht selbstverständlich als Berufsmusiker angesehen, sondern in die Reihe der oft den höchsten Adelshäusern entstammenden »Dilettanten« gestellt. Dies geht aus der von Dlabacz zitierten »Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien« in den *Vaterländischen Blättern* von 1808 hervor, die Lipavsky wohl aus diesem Grund sogar einen Adelstitel andichtet:

25 Carl Czerny: *Meine musikalischen Erinnerungen aus der Zeit meiner Kindheit und Jugend*, A-Wgm 10907/134, zit. nach Attilio Bottegal: Carl Czerny's recollections. An overview and an edition of two unpublished autograph sources, in: *Beyond the Art of Finger Dexterity. Reassessing Carl Czerny*, hg. von David Gramit, Rochester 2008 (Eastman Studies in Music, Bd. 53), S. 34–51, hier S. 42 f.

26 Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*, S. 8 f.

> »Clavierspieler. Künstler und Professoren.[27] […] Dilettanten.[28] […] Das Spiel des Herrn v. Lipavsky wird von allen Kennern als classisch gewürdigt, welcher Vorzug bey demselben noch durch vollkommene Kenntniß des Contrapunctes, und einen geläuterten Geschmack in der Composition erhöht wird.«[29]

Was dabei »classisch« heißen soll, verdeutlicht die Aufzählung der Komponisten im selben Artikel, die bereits Verstorbene oder nicht mehr Aktive an die erste Stelle setzt:

> »Letzteres [die Einrichtung eines Konservatoriums in Wien] wäre um so wünschenswerther, da wir noch gerade anfangen, wirklichen Mangel an classischen musikalischen Autoren zu fühlen. Der bis nun noch nicht erreichte Mozart, dieses seltene Genie, das den Kenner und den Liebhaber zugleich zu befriedigen verstand, das bald die Klage der tragischen Oper, bald die Scherze des comischen Singspiels, bald heilige Hymnen, und bald den fröhlichen Tanz mit gleicher Wirkung begleitete, hier ein zahlreiches Orchester mit majestätischen Simfonien, und dort das einsame Mädchen mit einer Clavier-Sonate entzückte, Mozart ist nicht mehr. Haydn, Wiens Stolz, den Mozart selbst als sein Urbild verehrte, und Cherubini laut als den größten Tonsetzer preiset, […] dieser große Mann lebt nur noch als Mensch, nicht mehr als Künstler. […] [Salieri:] so sehr seine (leider nur in Paris, hier aber nie gehörten) Danaiden dazu geeignet sind, als classisches Muster für dramatische Composition aufgestellt zu werden […]; so zeigen doch seine letzteren Werke, daß der Geist, der seinen früheren die Unsterblichkeit sichert, nicht ganz mehr derselbe ist. […] [Es folgen Albrechtsberger, Maximilian Stadler, Beethoven, Kozeluch, Joseph Weigl, Hummel, Eberl, Gyrowetz, Umlauf, Fischer, Kramer, Hensler, Fränzel.] Da die Zahl der hiesigen Compositionen nicht hinreicht, der großen Menge der Ausübenden die gewünschte Abwechslung zu verschaffen, so werden so wohl auf der Opernbühne, als bey vollem Orchester die Werke der, sich nun so hoch geschwungenen vorzüglicheren französischen Autoren, beym Quartett jene der wirklich classischen Componisten, Brüder Romberg, und beym Claviere die des Clementi, Steibelt, u. s. w. benützt.«[30]

27 Die »Künstler und Professoren« sind (in dieser Reihenfolge): Beethoven, Hummel, Andreas und Nanette Streicher, »Czerny Sohn« (also Carl, »welcher auch für Composition zu angenehmen Hoffnungen berechtiget«), Gelinek, Förster, Preindl, Sommer, Teyber, Heckel, die Damen Auernhammer-Bessenig, Mrasek-Wolf und Paradis, »Mozart Sohn« (Franz Xaver Wolfgang) und Kreutzer.

28 Bei den »Dilettanten« stehen vor Lipavsky: Kaiserin Maria Ludovica, Erzherzog Rudolph, v. Kurzbeck, v. Amadé, v. Spielmann, v. Keglevics-Odescalchi, v. Erdmann, nach ihm noch v. Krufft und v. Struck, die alle mit mindestens einem Satz charakterisiert werden, bevor noch eine Liste von über 20 vornehmlich Adeligen folgt (darunter die Fürsten Lichnowsky und Kinsky) und der Hinweis, dass »fast in jeder angesehenen Familie, wenigstens Eine vorzügliche Clavierspielerinn anzutreffen ist«.

29 Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, in: *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* 1, Nr. 6 (27. Mai 1808), S. 39–44; Nr. 7 (31. Mai 1808), S. 49–54, hier S. 51 f.

30 Ebd., S. 42 f. Detail zu J. G. Albrechtsberger (S. 42): »Herrn Albrechtsberger, Musikdirector an der hiesigen Metropolitankirche, vielleicht den ersten Orgelspieler in der Welt, und gewiß einen der gelehrtesten Tonsetzer, darf Wien als seinen Sebastian Bach betrachten, und verehrt ihn auch als solchen.«

Während dieser Ehrentitel bei international bekannten Größen leichter vergeben wird, hat demnach ein ortsansässiger Komponist oder Pianist die Chance, mit dem Prädikat »classisch« ausgezeichnet zu werden, wenn er es schafft, das Erbe von Mozart und von Bach zu kombinieren, also in der Fuge gleichermaßen wie in der Oper zuhause zu sein. Ein gelungenes Beispiel für die Verbindung dieser Gegensätze durch Lipavsky ist seine Fuge op. 24 über das Thema des Marsches aus Cherubinis Oper *Les deux journées*.[31] Dieses Stück wird Jahrzehnte später (neben Fugen von Scarlatti, Albrechtsberger, Pasterwitz, Fux, Kirnberger, J. S. und W. F. Bach) durch Czerny in die *Praktischen Studien* op. 839 und damit sozusagen in seinen pianistisch-kompositorischen Olymp aufgenommen.[32]

»Rondeau-Fantaisie« Die nun zu betrachtenden vier Stücke von Lipavsky, anhand derer seine Konzeption eines improvisierten oder zumindest improvisierbaren Rondos vorgeführt werden soll, sind die folgenden:

– *Grand Rondò en Fantaisie* op. 17 über Cherubinis *Les deux journées* (circa 1802)[33]
– Duo […] *arrangé en Rondeau facile* (ohne Opuszahl) über Méhuls *Schatzgräber* (1803)[34]
– *Grand Rondeau-Fantaisie* op. 23 über Méhuls *Helene* (1803)[35]
– Rondo op. 30 über Cherubinis *Faniska* (1806)[36]

31 *Fugue sur la Marche, terminant Le Finale du second Acte de l'Opéra: les deux journées de Cherubini. composée par Joseph Lipavsky* Op. 24. À Vienne, au Bureau d'Arts de d'Industrie, [PN] 348; Exemplar: A-Wn MS3245-qu.4°/13, http://data.onb.ac.at/rep/10022D5E; angezeigt in der »W[iener] Z[eitung] Nr. 20, 10. 3. 1804«. Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien der Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801–1819. Ein bibliographischer Beitrag, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 22 (1955), S. 217–252, hier S. 233.

32 Carl Czerny: *Praktische Studien aller Gattungen des einfachen und doppelten Contrapunkts, zur klaren Übersicht und leichtern Anwendung desselben für das Pianoforte ausführbar gesetzt*, 839stes Werk, Autograph: A-Wn Mus.Hs.42165.

33 *Grand Rondò en Fantaisie pour le Piano-Forte Sur la Pastorale de l'Opéra des deux Journées de Mr. Cherubini par Joseph Lipavsky Oeuvre* 17, a Vienne chez Artaria Comp., [ohne PN]; Exemplar: A-Wn MS50876-2°, http://data.onb.ac.at/rep/1002FB90; Datierung nach der Aufführung von Cherubinis Oper an den Wiener Theatern ab August 1802 (siehe unten Anm. 41); Vorlage: Luigi Cherubini: *Les deux journées* (1800), Nr. 11 Chœur de villageois »Jeunes fillettes«.

34 *Duo de l'Opéra le Trésor supposé (der Schatzgräber) de Méhul arrangé en Rondeau facile pour le Pianoforte par Joseph Lipavsky*, À Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie, [PN] 287; Exemplar: A-Wst Mc-39242; Vorlage: Étienne-Nicolas Méhul: *Le trésor supposé* (1802), Nr. 4 Duo »En vain le cœur veut se défendre«.

35 *Grand Rondeau-Fantaisie sur la premiére Romance de l'Opéra Helene de Mehul, composé pour le Pianoforte par Joseph Lipavsky* Op. 23. À Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie, [PN] 296; Exemplar: A-Wst Mc-39243; Vorlage: Étienne-Nicolas Méhul: *Héléna* (1803), Nr. 1 Couplets »Guillot de la jeune Isabelle«.

Das in Dlabaczs Werkliste als Nr. 21 aufscheinende »Rondo über ein Thema aus der Oper Faniska« (Abbildung 1, Sp. 208 f.) ist wohl eine versehentliche Doppelnennung des Rondos op. 30 und mit diesem identisch (bei Dlabacz Nr. 27: »Parthie finale pour le Clavecin en Rondeau de l'opera Faniska«, Abbildung 1, Sp. 209). Auch die Erzherzog Rudolph gewidmete *Grande Sonate* E-Dur op. 32 ist in Dlabaczs Kompilation zweimal vertreten (als Nr. 25 und 29: Abbildung 1, Sp. 209).

Zeitgenössische Analyse Lipavskys *Grand Rondeau-Fantaisie* op. 23 über die erste Gesangsnummer »Guillot de la jeune Isabelle«/»Guillot fühlte zärtliche Triebe«[37] aus Méhuls *Héléna* erfährt knapp ein Jahr nach seinem Erscheinen eine Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

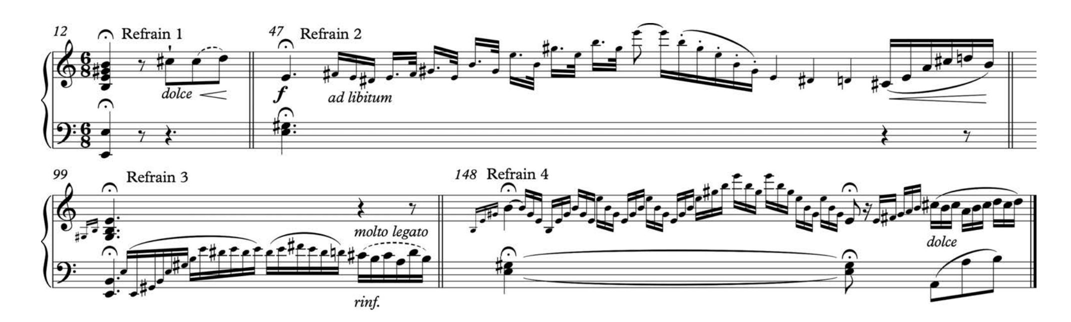
> »Dies ist ein recht braves Werkchen, das Kenner und Liebhaber gut aufnehmen werden, und das durchaus etwas Eigenes und Achtungswerthes hat. Man möchte es eher sehr frey behandelte, und unter sich verbundene Variationen über jenes Thema nennen. Der Verfasser nimmt erst Méhüls angenehmes Thema, (A moll) wie es ist, und bringt es, nach einem kurzen, analog und gut geschriebenen Zwischenspiel, recht schön und fliessend variirt, wieder. Hierauf folgt ein mehr abweichender Zwischensatz, (D dur) der aber an sich zu unbedeutend und auch dem Thema gar zu fremd ist. Nach diesem kehret er zum Thema zurück, nimmt es in den Bass und giebt der rechten Hand eine fliessende und nicht erzwungene Melodie dazu. Sehr gut schliesst sich hieran der interessante Zwischensatz in fis moll, und eine mehr figurirte Variirung des Thema beschliesst das Ganze, das jedem, der nicht nur durch seiner Finger Werk glänzen und auch an grosse Werke sich eben nicht machen will, bestens empfohlen werden darf.«[38]

Weil die vier Refrains des Rondos in jeweils variierter Form auftreten, betrachtet der Rezensent das Werk insgesamt als Variationszyklus; die drei zwischen die Refrains des Rondos platzierten Couplets nennt er »Zwischenspiele« oder »Zwischensätze«. Sie stehen in E-Dur (in der Rezension nicht erwähnt), D-Dur und fis-Moll und damit in leitereigenen Tonarten der Grundtonart, da das Rondo – obwohl in der Vorzeichnung von a-Moll notiert – eigentlich eines in A-Dur ist: Der Refrain (»das Thema«) beginnt lediglich in a-Moll und wechselt dann in die gleichnamige Durtonart, in welcher das Werk auch schließt. Dieser also schon in Méhuls Vorlage angelegte Übergang von a-Moll nach

36 *Partie finale De l'Introduction de l'Opera Faniska de Cherubini En Rondo pour le Clavecin ou Piano Forte par Joseph Lipavsky O[e]uv. 30 dediée à Mademoiselle Nina de Hittner*, à Vienne Au Magasin de l'Imprimerie chymique Imp. Roy. Priv. Nr. 271; Exemplar: A-Wn MS7852-qu.4°, http://data.onb.ac.at/rep/10037001; Vorlage: Luigi Cherubini: *Faniska* (1806), Nr. 1 Introduktion »So glücklich ist auf Erden kein Mann«.

37 Hier und im Folgenden deutsche Textfassung der Aufführung am Theater an der Wien, mangels erhaltenem gedrucktem Textbuch nach dem im Kunst- und Industrie-Comptoir erschienenen Klavierauszug (PN 270–283, hier 271, Exemplar: A-Wn MS12401-qu.4°).

38 Kurze Anzeige, in: AmZ 7, Nr. 2 (10. Oktober 1804), Sp. 32.



NOTENBEISPIEL 1 Lipavsky op. 23 (*Helene*), Eingänge (in Kleindruck) innerhalb der Refrains beim Wechsel von a-Moll nach A-Dur

A-Dur innerhalb des Refrains geschieht nach einer Fermate auf der Dominante der beiden Tonarten und wird von Lipavsky bei jeder Wiederkehr mit einem neuen Eingang versehen (Notenbeispiel 1): Méhuls selbst schon dreistrophiges Stück (im Original »Couplets« genannt) hat die Verschränkung von Liebe und Eifersucht von der ersten Verliebtheit bis hin zur ehelichen Routine zum Thema, welcher emotionale Zwiespalt wohl auch durch den Wechsel des Tongeschlechts zum Ausdruck gebracht wird (»ohne ein Fünkchen Eifersucht kann Liebe nie recht herzlich seyn«, wie es im Gesangstext heißt), und Lipavskys niemals gleiche Eingänge gewinnen dem Moment des bangen Wartens auf der Dominante von a-Moll vor der Erlösung auf der Tonika von A-Dur immer neue Facetten ab.

Czerny unterscheidet in seiner *Systematischen Anleitung* derartige (auf der Dominante stehende) Eingänge nicht von Kadenzen (auf dem kadenzierenden Quartsextakkord), nennt beide »Cadenzen« oder »Fermaten« und spricht auch die Möglichkeit an, dass »eine wirklich ausgeschriebene, aber allzukurze Cadenz schicklich verlängert werden kann«,[39] wofür Lipavsky hier instruktive Beispiele liefert.

Der Umstand allein, dass ein Rondo-Refrain bei seiner Wiederkehr variiert wird, ist – auch über solche *ad hoc* zu spielende Eingänge hinaus – nicht außergewöhnlich; es dürfte sogar allgemein die Erwartung bestanden haben, der Refrain könne oder solle bei der Aufführung auch dann improvisatorisch variiert werden, wenn dies nicht notiert ist. So schreibt auch Czerny: »Jn Sonaten, Adagios und Rondo's, so wie in Quartetten und Sinfonien, wird die Wiederkehr des Hauptthemas oder Mittelgesanges gewöhnlich variert.«[40] In diesem Sinne lässt sich die sukzessive Veränderung des Refrains zum Beispiel in Mozarts Rondo a-Moll KV 511 oder im letzten Satz von Beethovens Klaviersonate B-Dur op. 22 als schriftliches Festhalten einer durch den professionellen

39 Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 22: »Drittes Kapitel. Von den Cadenzen, Fermaten und längeren Verzierungen«, § 1.

40 Ebd., S. 94.

Musiker selbstverständlich *all'improvviso* ausgeübten und allgemein üblichen Praxis verstehen – bei der Drucklegung als Anleitung für die interessierten Laienmusiker/innen beispielhaft ausgeschrieben, die zu vergleichbarer improvisatorischer Gestaltung selbst vielleicht noch nicht in der Lage sind.

Somit ist also nicht jedes Rondo mit variierten Refrainwiederholungen schon ein »Thema mit Variationen«. Insofern jedoch jedes der vier hier in Frage stehenden Rondos von Lipavsky eine Nummer aus einer gerade im Repertoire der Wiener Spielstätten stehenden französischen Oper[41] als Thema für seinen Refrain verwendet und diesen bei seiner Wiederkehr variiert (Notenbeispiel 2), weist der durch Lipavsky gepflegte Rondotyp (mit in didaktischer Absicht ausgeschriebenen Varianten und Eingängen) durchaus Gemeinsamkeiten mit einem Variationszyklus auf.

Variationen stellen eine althergebrachte Gattung zu improvisierender Klaviermusik dar (in Czernys Worten »eine der ältesten Formen in der Tonkunst«),[42] in der das zugrundeliegende Formschema mehrmals wiederholt und dabei immer anders figuriert wird. Die eigentliche Bedeutung der Bezeichnung »Rondeau-Fantaisie« dürfte jedoch in der von Lipavsky offenbar verfolgten Konzeption des Rondos »über ein gegebenes Thema« liegen. So betrachtet liefert er Beispiele dafür, wie man auf eine gleichsam aus dem Publikum zugerufene aktuelle Opernmelodie ein Rondo improvisieren kann. In Czernys *Systematischer Anleitung* scheint nämlich an mehreren Stellen durch, dass Improvisation in der Regel als Eingehen auf eine durch die Gesellschaft der Zuhörenden gestellte Aufgabe erfolgt: »[T]heils aber kann dem Spieler wirklich die Aufgabe werden, auf ein bestim[m]tes Thema vollständige Variationen zu improvisieren« – beginnend bei der Grundsituation, dass »der Spieler sich vor einer grösseren Gesellschaft, und überhaupt vor Zuhörern zum Improvisieren hinsetzt«, bis hin zum »Fantasieren vor einem grossen Publikum, z. B. im Theater«.[43]

41 Cherubini: *Les deux journées*, Aufführung am Theater an der Wien als *Graf Armand oder die zwey unvergesslichen Tage* ab 13. August 1802 (Anke Sonnek: *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Kassel u. a. 1999, Anhang 3: Spielplan 1795–1806 nach Ignaz v. Seyfried, S. 291–349, hier S. 326 ff.); an den Wiener Hoftheatern als *Die Tage der Gefahr* ab 14. August 1802 (Franz Hadamowsky: *Die Wiener Hoftheater [Staatstheater] 1776–1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Teil 1: 1776–1810, Wien 1966, S. 121). – Méhul: *Le trésor supposé*, Aufführung am Theater an der Wien als *Der Schatzgräber* ab 10. August 1803 (Sonnek: *Schikaneder*, S. 330 ff.). – Méhul: *Héléna*, Aufführung (jeweils unter dem Titel *Helene*) an den Hoftheatern ab 22. August 1803 (Hadamowsky: *Hoftheater*, S. 61); am Theater an der Wien ab 25. August 1803 (Sonnek: *Schikaneder*, S. 330). – Cherubini: *Faniska*, Uraufführung an den Hoftheatern am 25. Februar 1806 (Hadamowsky: *Hoftheater*, S. 42).

42 Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 94 (hier als Musterbeispiel J. S. Bachs *Goldberg-Variationen*).

43 Ebd., S. 94, 36 und 75 (auf S. 91 steht eine Bearbeitung desselben Themas aus Cherubinis *Faniska*, das Lipavsky in seinem op. 30 als Ausgangspunkt nimmt).



Notenbeispiel 2 **Anfangstakte der Refrains von Lipavskys vier Rondos op. 17 (*Journées*), op. deest (*Der Schatzgräber*), op. 23 (*Helene*) und op. 30 (*Faniska*), die deren Charakter als »Variationen über ein Thema« unterstreichen**

Das Rondo als improvisierte Gattung Im Folgenden wird von der Hypothese ausgegangen, dass Lipavskys Rondos ausgeschriebene Musterbeispiele für improvisierte Rondos sind, wie sie im vierten Kapitel seiner *Systematischen Anweisung* op. 200 (»Vom Fantasieren über ein einzelnes Thema«) auch von Czerny erwähnt werden.[44] Das Rondo kommt dort neben Sätzen »ungefähr, wie das erste Stück einer Sonate« oder auch Fugen zunächst im Rahmen einer Aufzählung von improvisierbaren Formen vor:

> »Jedes Thema […] kan[n], vermittelst einiger Änderung im Takt und Rhythmus, als Anfang zu allen Gattungen von Compositionen dienen, die in der Musik existieren. Nehmen wir einstweilen folgende auf dem Pianoforte üblichen Gattungen an: […] e.) Rondo vivace. […]«.

44 Ebd., S. 36–62.

Nach allgemeinen Anweisungen zur »Kunst, ein Thema auf interessante und regelrechte Art aus dem Stegreif zu einem ganzen Stück auszuspinnen« am Beispiel eines sonatenartigen Allegros wird auch eine Ausarbeitung als Rondo angedeutet:

> »Eben so verfahre man mit den übrigen Gattungen, (Adagio, Scherzo, Rondo, Variationen &.) wozu bei den früher genan[n]ten Autoren [Clementi, Beethoven, Hummel, Cherubini] genug Muster zu finden sind.«[45]

Lipavskys Rondos über Nummern aus aktuellen französischen musiktheatralischen Werken illustrieren eine weitere Anforderung Czernys an den gewandten Improvisator: »[A]uch die musikalischen Tagsneuigkeiten, die beliebten Motive aus Opern, Gesängen, u. s. w. müssen ihm zu Gebothe stehn«. Durch diesen Bezug auf schon existierende Musik anderer Komponisten bekommt der Spieler nicht nur einzelne Motive, sondern »einen vollständigen, geregelten Gesang zur Durchführung«, was wiederum besondere Herausforderungen mit sich bringt: Lipavsky verfolgt dabei nicht die Strategie Czernys, »aus demselben [Gesang] einige auffallende Noten, als Hauptfigur durch das Ganze, nach allen Imitationsregeln ein[zu]weben«, sondern gestaltet seine Rondothemen sehr nahe an ihren Vorlagen gleichsam wie Klavierauszüge der Opernnummern, die ja – wie schon angesprochen – beim wiederholten Auftreten des Refrains noch einer variationsartigen Bearbeitung unterworfen werden sollen. Das Wählen der »Form […], welche ihm zum Fantasieren die entsprechendste zu seyn scheint«, beschränkt sich also darauf, die in Cherubinis Vorlagen teilweise unvorhersehbare Formbildung leicht zu kürzen und in regelmäßige Phrasen zu fassen, um daraus einen Rondorefrain herzustellen, der gleichzeitig Variationsthema sein kann – ganz in Czernys Sinne:

> »[A]uch muss [der Spieler] bei jedem Thema sich nicht mit einem einzigen Versuch dieser Art begnügen, den[n] unendlich sind die Veränderungen, die jede solche Aufgabe zulässt. Zuletzt muss sich selbst der fremdartigste, widerstrebendste Stoff seiner Fantasie und seinen Fingern fügen können.«[46]

Die Nähe von Lipavskys Rondothema zur aus Méhuls Oper *Der Schatzgräber* stammenden Vorlage beziehungsweise zu ihren Wiener Bearbeitungen kann – auf die melodische Linie reduziert – anhand von Notenbeispiel 3 verifiziert werden: Die Partitur der Aufführung am Theater an der Wien[47] (eine modifizierte Abschrift der gedruckten französischen)[48] lässt – absichtlich oder aus Versehen – eine Wiederholung des »il faut se rendre«

45 Ebd., S. 36, 43.

46 Ebd., S. 36, 42.

47 *Der Schatzgräber* [handschriftliche Partitur Theater an der Wien 1803], A-Wn Mus.Hs.25167.

48 *Le trésor supposé par Méhul* [gedruckte Partitur], Paris: Magasin de musique, PN 13 [1802], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11636269.

weg. Dieser Eingriff wird im Klavierauszug des Kunst- und Industrie-Comptoirs[49] (Abbildung 2) und dann auch von Lipavsky in seinem Rondothema übernommen, was eine direkte Abhängigkeit der Verlagsprodukte von der Partitur des Theaters anstelle eines Rückgriffes auf die französische Vorlage nahelegt; auch der – nicht durchwegs elegant übersetzte und passend unterlegte – Gesangstext ist in Partitur und Klavierauszug ja derselbe. Die gegenüber der Wiener Partitur abweichende rhythmische Fassung der Schlussfigur im Klavierauszug (Notenbeispiel 3, Takt 17 f.) ist entweder auf einen Eingriff des Erstellers des Klavierauszuges im Sinne besserer Sanglichkeit oder auf eine Variante in den Proben und Aufführungen am Theater an der Wien zurückzuführen, die nicht in der Partitur nachgetragen wurde. Des Weiteren bietet Lipavskys Melodie einige wenige Umspielungen, die wohl eher klaviertypisch sind, als dass sie eine vokale Verzierungspraxis widerspiegeln.

Dass Dlabaczs Liste der Werke Lipavskys problematisch, da unvollständig, aber teilweise auch übervollständig ist, wurde schon gezeigt. In diesem Zusammenhang scheint sie jedoch eine interessante Zusatzinformation zu bieten – führt sie doch auch den Klavierauszug als Werk Lipavskys auf: »17) Die Oper, der Schatzgräber, im Klavierauszuge ganz, und in einzelnen Stücken«.[50] Es kann sich hierbei um ein durch Lipavsky an Dlabacz im Rahmen ihrer Bekanntschaft persönlich mitgeteiltes Detail handeln oder aber auch um ein Missverständnis Dlabaczs beim Lesen der *Wiener Zeitung*, die er selbst als seine Quelle angibt: Dort ist in einer Verlagsanzeige Lipavskys *Rondeau facile* eine der beiden eingangs groß präsentierten Neuerscheinungen (neben Méhuls *Die beyden Füchse/Une folie* »in Quartetten«), außerdem sind auch noch die Klavierauszüge von Méhuls weiteren gerade in Wien gespielten Opern aufgeführt (darunter *Der Schatzgräber*) – »ganz und in einzelnen Stücken«.[51] Selbst wenn Dlabacz also möglicherweise einfach »Klavierauszug« und »Rondo über …« durcheinandergebracht hat (auf dem Titelblatt des Klavierauszuges wird Lipavsky jedenfalls nicht erwähnt, siehe Abbildung 2): Völlig undenkbar ist es nicht, dass ein ortsansässiger Pianist-Improvisator-Komponist, der im selben Verlag immer wieder mit eigenen Werken vertreten ist, auch mit der Erstellung von Klavierauszügen betraut wird und dadurch wohl sein Einkommen als Beamter aufbessern kann.

49 *Der Schatzgräber* [Klavierauszug], Wien: Kunst- und Industrie-Comptoir, PN 258–265 [1803], Exemplar aus Privatsammlung.

50 Dlabacz: Art. »Lipawský«, Sp. 208, siehe oben Abbildung 1.

51 Verlagsanzeige Kunst- und Industrie-Comptoir, in: *Wiener Zeitung* Nr. 79 vom 1. Oktober 1803, S. 3756, http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18031001&seite=44&zoom=33.



Notenbeispiel 3 Synoptische Darstellung der Melodie der Nr. 4 von Méhuls *Der Schatzgräber/Le trésor supposé* in gedruckter französischer Partitur, handschriftlicher Partitur des Theaters an der Wien, Klavierauszug Kunst- und Industrie-Comptoir (vgl. Abbildung 2) und Lipavsky: *Rondeau facile* (KIC: Kunst-und Industrie-Comptoir)

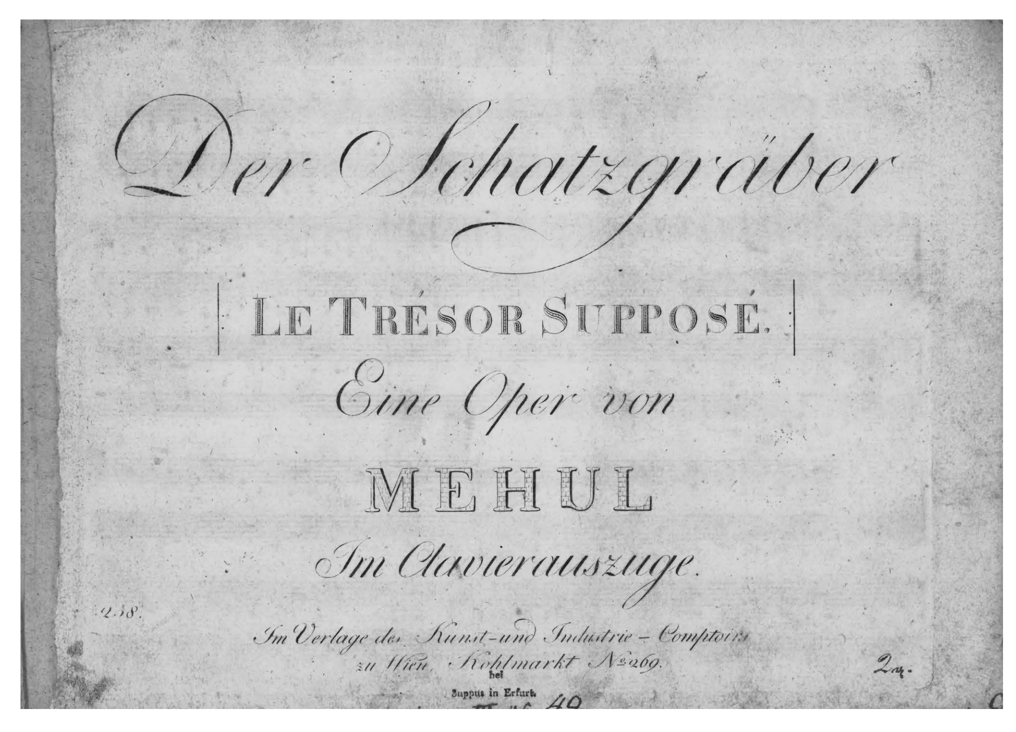




Abbildung 2 Méhul: Der Schatzgräber/*Le trésor supposé*, Klavierauszug Kunst- und Industrie-Comptoir (1803), Titelseite und erste Seite der in Lipavskys Rondo verwendeten Nr. 4 (vgl. Notenbeispiel 3)

Um die enge Verflechtung der Aktivitäten des noch jungen Verlages des Kunst- und Industrie-Comptoirs[52] mit denen des Theaters an der Wien zur erfolgreichsten Zeit ihrer Kooperation hier nur kurz zu streifen: Méhuls *Le trésor supposé* erlebt als *Der Schatzgräber* seine Premiere am Theater an der Wien am 7. August 1803 und erweist sich in der Folge als eine seiner erfolgreichsten Produktionen überhaupt,[53] und am 17. August kündigt das Kunst- und Industrie-Comptoir das Erscheinen des Klavierauszugs des Werkes an. Unterdessen vertreibt der Wiener Verleger Traeg den bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen zweisprachigen Klavierauszug von August Eberhard Müller, um auch an dem mit der Popularität dieser Oper verbundenen Geschäft partizipieren zu können. Am 1. Oktober schließlich folgt als weitere Verwertungsmaßnahme – wieder im Kunst- und Industrie-Comptoir – Lipavskys *Rondeau facile*.[54]

Das von Lipavsky zum Rondo verarbeitete Duett Nr. 4 »En vain le cœur veut se défendre«/»Ihr Mädchen, ja, ihr sollt es wissen«[55] aus Méhuls *Der Schatzgräber*/*Le trésor supposé* ist das einzige der hier besprochenen Stücke, das nicht aus vier Refrains und drei Couplets besteht: Es ist also einerseits verkürzt zu drei Refrains und zwei Couplets, andererseits in den »Variationen des Refrains« weniger ausladend als seine Schwesterwerke und dadurch auch schlicht einfacher zu spielen. Somit ist seine Bezeichnung als »Duo arrangé en Rondeau facile« sowohl in kompositorischer als auch in aufführungstechnischer Hinsicht nachvollziehbar. Ob dieses kürzeste der vier hier besprochenen Stücke deswegen in Lipavskys Augen auch keiner Opuszahl würdig ist, bleibe dahingestellt – seine zahlreichen anderen Drucke im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs sind fast alle mit Opuszahlen versehen.[56] Lipavsky scheint deren Folge auch über die Zusammenarbeit mit verschiedenen Verlagen hinweg im Auge zu behalten – mit Ausnahme der in Leipzig gedruckten *Sonate pathétique* f-Moll op. 27, die die selbe Nummer

52 Vgl. dazu Axel Beer: Die Verlagspolitik des Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs, in: *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag*, hg. von Axel Beer mit Gernot Gruber und Herbert Schneider, Tutzing 2011 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 45), S. 11–22.

53 Sonnek: *Schikaneder*, S. 330 ff.

54 Verlagsanzeigen Kunst- und Industrie-Comptoir bzw. Traeg in der *Wiener Zeitung* Nr. 66 vom 17. August, Nr. 72 vom 7. September, Nr. 79 vom 1. Oktober 1803, http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=1803&zoom=33.

55 Deutsche Textfassung nach dem Textbuch zur Aufführung am Theater an der Wien: *Der Schatzgräber*, Wien: Mathias Andreas Schmidt 1803, S. 20 f., Exemplar: A-Wn 641433-A.18,12, http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ158617609.

56 Publikationen Lipavskys im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs (Plattennummer); Werke ohne Opuszahl sind nicht kursiv gedruckt: *Violinsonate* op. 9 (PN 8), *Klaviertrios* op. 10 (PN 9) und op. 11 (PN 10), *Polonaisen* op. 13 (PN 23), *Lied* op. 15 (PN 32), Zwölf Menuette (PN 44), *Variationen Cherubini* op. 14 (PN 86), *Romances* op. 19 (PN 188), *Variationen Dalayrac* op. 20 (PN 209), Rondeau facile Méhul (PN 287), *Rondeau-Fantaisie Méhul* op. 23 (PN 296), *Fuge Cherubini* op. 24 (PN 348), Lieder österreichischer Wehrmänner (PN 646).

trägt wie die in der Wiener Chemischen Druckerey erschienenen Variationen über ein anderes Thema von Méhul.[57] Weitere Drucke ohne Opuszahl sind entweder einfache Tanzserien oder kleinere Variationszyklen, aus früherer Zeit und bei Verlagen, in denen er später nur sporadisch publiziert,[58] oder aber posthum herausgegeben wie die Flötensonate, die zwar nicht auf dem Originaldruck, aber in einer Verlagsanzeige als »Oeuv[re] dernier« geführt wird.[59]

Regelmäßigkeit auch in den Couplets In der Gestaltung der Refrains samt ihrer variierten Wiederkehr ist Lipavskys Konzeption eines zu improvisierenden Rondos offensichtlich, und ob die entsprechenden Werke nun ausdrücklich als »Rondeau-Fantaisie« bezeichnet sind oder nicht: Alle weisen auch in der Gestaltung der Couplets große Ähnlichkeiten auf.

	Grand Rondò en Fantaisie op. 17 *Journées* (1802)	**Duo arrangé en Rondeau facile** *Schatzgräber* (1803)	**Grand Rondeau-Fantaisie** op. 23 *Helene* (1803)	**Rondo** op. 30 *Faniska* (1806)
Refrain 1	**Takt 1–28 A-Dur**	**1–18 A-Dur**	**1–20 a-Moll/A-Dur**	**1–20 B-Dur**
Couplet 1	29–76 **E-Dur** (anderes Material aus Vorlage)	19–44 **E-Dur**	21–35 **E-Dur**	21–51 **F-Dur** (Material aus Refrain)
Refrain 2	**77–104**	**45–60**	**36–55**	**52–67**
Couplet 2	105–237 **D-Dur Scherzo** + Rückl. |:29:|:44|32:| + 28 T.	61–88 **D-Dur Scherzo** + Rückl. |:8:|:8:| + 12 Takte (Eingang)	56–87**D-Dur Scherzo** + Rückl. |:8:|:7|8:| + 9 Takte	68–92 **Es-Dur** (Ende g-Moll: V)
Refrain 3	**238–265** (Schluss modulierend)	**89–99**	**88–107**	**93–108**
Couplet 3	266–307 **cis-Moll**		108–132 **fis-Moll**	109–126 **b-Moll** (fragmentarisches) **Scherzo** + Rückl. |:8:| + 10 Takte
Refrain 4	**308–329** A-Dur		**133–156**	**127–147**
Coda	330–380 (anderes Material aus Vorlage)	100–125	157–171	148–197

TABELLE **Überblick über die Form der vier Rondos von J. Lipavsky**

57 *Grande Sonate pathétique* op. 27, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1804] (Rezension AmZ vom 12. September 1804, siehe oben Anm. 19). *VIII Variations sur la romance »In des Tirannes Eisenmacht« de Méhul* op. 27, Wien: Imprimerie chymique [1805].

58 Artaria, Cappi, Eder/Sauer, Musikalisches Magazin, Traeg.

59 Verlagsanzeige Kunst- und Musikalien-Handlung der k. k. privil. chemischen Druckerey und des Sigmund Anton Steiner, in: *Wiener Zeitung* Nr. 73 vom 12. September 1810, S. 1109 f., hier S. 1109, http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18100912&seite=49&zoom=33, wiedergegeben auch bei Skamletz: Introduction/Vorwort, S. [IV].

Das erste Couplet ist bei allen vier Stücken wie in einem Sonatenrondo gestaltet: Es verhält sich zusammen mit dem vorausgehenden ersten Refrain wie die Exposition eines Sonatensatzes. Der Refrain schließt in der Grundtonart ab, das erste Couplet moduliert in die Dominanttonart und verfestigt sich dort mit mindestens einer Kadenz, bevor es zur ersten Wiederkehr des Refrains zurückleitet. Czerny beschreibt diese Praxis im Kapitel »Fantasieren über ein einzelnes Thema« mit der Terminologie, die er auch für den Sonatensatz benutzt:

> »Der Spieler muss ferner sich angewöhnen zum ersten Theil einen passenden Mittelgesang zu finden, (welcher sich häufig auch aus dem Hauptthema entwickeln, oder wenigstens mit ihm vereinigen lässt)[.] Das Muster wird ihn belehren, dass dieser Mittelsatz in Durtonarten meistens in der Dominantentonart, hingegen in Molltonarten in der nächstverwandten Durtonart, oder auch in der Dominanten-Molltonart seyn muss.«[60]

Alle vier Werke stehen in Dur (die ersten drei in A-Dur, das letzte in B-Dur) und wenden sich in ihrem ersten Couplet in ihre Dominanttonart, also nach E-Dur respektive F-Dur. Der »Mittelgesang« (in moderner Sonatensatzterminologie wohl mit dem »Seitensatz« gleichzusetzen, im Sonatenrondo mit dem sich in der Dominanttonart stabilisierenden Teil des ersten Couplets) bringt im Falle von op. 30 das Thema des Refrains nochmals in der Dominanttonart, weist also einen »Mittelgesang« auf, der sich »aus dem Hauptthema entwickeln […] lässt«. Das erste Couplet von op. 17 verwendet ganz anderes Material, das jedoch ebenfalls aus der Vorlage entnommen ist. Dabei verändert Lipavsky den Rhythmus der von Cherubini übernommenen Figur in Notation, Rhythmik und Verteilung auf die Hände unmerklich, wohl um ihre Spielbarkeit zu erleichtern und ihre Wirkung deutlicher herauszubringen (Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4 Cherubini: *Les deux journées*, Nr. 11 im Vergleich mit Lipavsky op. 17

Ein derart standardisierter Ablauf der Anfangsteile ist – so die hier vertretende These – ein zusätzliches Indiz dafür, dass das Rondo für Lipavsky zu den improvisierbaren Gattungen zählt. Die im Rondo vielfältigen Möglichkeiten für den weiteren Verlauf, der auch nicht unbedingt auf das Material des Refrains bezogen bleiben muss, werden durch ihn weiter eingeschränkt, um ebenfalls problemlos *all'improvviso* gehandhabt werden zu können. So steht das dritte Couplet immer in einer Molltonart: in op. 17 mit cis-Moll in der

60 Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 43.

Tonart der III. Stufe, in op. 23 in der Paralleltonart (Tonart der VI. Stufe) fis-Moll, in op. 30 in der Varianttonart (gleichnamigen Molltonart) b-Moll. Das verkürzte Rondo über Méhuls *Schatzgräber* enthält gar kein drittes Couplet in Moll.

Für die zentrale Partie des formalen Ablaufs schlägt Czerny das Improvisieren eines Abschnittes in der Art einer Durchführung vor:

> »Der erste Theil dieses Allegro kann, wie in der Sonate, völlig abgeschlossen werden; wogegen man dan[n] im 2ten Theil sich der freyesten Fantasie und Ausführung, und allen Arten von Modulationen, Imitationen &., völlig überlassen kan[n], sich jedoch des Mittelgesangs auch wieder erinnern muss, und endlich in der Haupttonart schliesst.«[61]

Mit dem »ersten Teil« ist die Exposition gemeint, mit dem »zweiten« Durchführung und Rekapitulation gemeinsam, und die »Erinnerung an den Mittelgesang« kann wohl als Einrichtung des Seitensatzes in die Grundtonart im Sonatensatz verstanden werden – wie im Sonatenrondo, wo das dritte Couplet normalerweise diese Funktion übernimmt.

Lipavsky gestaltet nicht nur mit einem Moll-Couplet den letzten Teil seiner Rondoform anders als in einem Sonatenrondo, sondern verfolgt auch im zweiten Couplet eine andere Strategie: Er platziert dort keine frei modulierende Durchführung, sondern schiebt einen selbständigen Satz in der Form eines Scherzos mit zwei wiederholten Teilen ein, wie das zum Beispiel auch Beethoven im letzten Satz der Sonate Es-Dur op. 7 tut (dort in der Moll-Paralleltonart c-Moll). Dieser eingeschobene Satz ist je nach Länge des ganzen Werkes lediglich angedeutet oder voll ausgestaltet: In op. 30, wo er – anders als in den übrigen Stücken – erst das dritte Couplet einnimmt, werden nur die ersten acht Takte repetiert, worauf sofort die Rückleitung folgt; beim *Schatzgräber* gibt es ganz regulär zwei wiederholte achttaktige Teile, in op. 23 wird der zweite Teil in Mittelteil und Rekapitulation geteilt und die eingeschobene Form damit immanent dreiteilig, in op. 17 ist dieses Modell zu einem umfangreichen Scherzo mit eigener Durchführung samt Modellsequenzen ausgebaut. Auch die Rückleitung in den danach wieder folgenden Refrain kann sehr unterschiedlich ausgestaltet sein (siehe die Tabelle).

Ein Menuett oder Scherzo zu improvisieren gehört für Czerny und sicher schon für Lipavsky zu den grundlegenden Aufgaben, die einem Pianisten unter Umständen gestellt werden und auf die er jederzeit zurückgreifen können sollte; hier ist dieser Typus in den Ablauf der größeren und komplexeren Form eines Rondos integriert. Am interessantesten im Hinblick auf ein verallgemeinerbares Schema für ein improvisiertes Rondo ist wohl der Umstand, dass in allen vier hier betrachteten Stücken das zweite Couplet ausnahmslos in der Tonart der IV. Stufe steht. Das schon besprochene dritte Couplet in Moll anstelle einer sonatenartigen Rekapitulation des ersten Couplets enthebt den Improvisator der vielleicht allzu großen Herausforderung, beim Improvisieren des ersten

61 Ebd.

Couplets in der Dominanttonart schon dessen Einrichtung in die Grundtonart mit einer anderen Verteilung der dramaturgischen Höhepunkte planen zu müssen – echte Sonatensätze dürften zu den anspruchsvolleren Aufgaben für Improvisatoren gehören.

Das *Rondeau-Fantaisie* als improvisiertes Rondo Lipavskys stets einsatzbereiter Schlachtplan für die wohl mittelschwere Aufgabe, ein Rondo über ein ihm in Gesellschaft zugerufenes Thema aus einer aktuell im Spielplan befindlichen Oper zu improvisieren, könnte also in etwa folgendermaßen ausgesehen haben:

– Wählen einer möglichst nahe an der Vorlage gehaltenen Form für das gegebene Thema im Refrain, das bei seiner Wiederkehr in der Art von Variationen behandelt werden kann;
– für die zwischen den Refrains liegenden Couplets und die abschließende Coda entweder freies Erfinden von neuem Material oder weiteres Adaptieren des Themas, eventuell auch anderer Gedanken aus der Vorlage:
  1. Couplet: Modulation in die Dominanttonart und dort Anbringen eines »Mittelgesangs« oder »Seitensatzes« in der Art eines Sonatenrondos,
  2. Couplet: Einschieben einer selbständigen Scherzoform in der Tonart der IV. Stufe mit anschließender Rückleitung in die Grundtonart,
  3. Couplet: freies Gestalten eines »interessanten Zwischensatzes« in einer leitereigenen Molltonart,
– dazwischen kurze modulierende Über- und Rückleitungen.
– Schließlich eine Coda mit den üblichen Kadenzen und Passagen, eventuell unter Aufarbeitung von im Verlauf des Stückes unausgeführt Gebliebenem, wie in einem Sonatensatz.

Das letzte dieser von Lipavsky gleichsam als ausgeschriebene Muster für eine Improvisation publizierten Rondos (über *Faniska* op. 30) ähnelt insofern am ehesten dem von Czerny beschriebenen »Fantasieren über ein einzelnes Thema« über mehrere Formteile hinweg, als es auch in seinen Couplets nicht immer neues Material, sondern stets Anklänge an das Thema des Refrains bringt:

> »Übrigens darf hier nicht verborgen werden, dass diese Manier zu fantasieren unter allen die schwerste ist. Denn dass ein ewiges, bis zum Überdruss währendes Repetiren des Thema durch alle Octaven, und ein sinnloses Umherirren in den Tonarten, lang noch keine ausgeführte Fantasie ist, wird man schon aus Allem bisher Gesagten entnehmen können, und nur die Vereinigung eines ausgezeichneten Talents mit grossem Studium kan[n] ein solche Aufgabe sowohl zum Vergnügen der Zuhörer überhaupt, als zur Zufriedenheit der Kenner, (für welche sich diese Manier vorzüglich eignet) vollkommen lösen.«[62]

62 Ebd.



Notenbeispiel 5 **Zwei Ausschnitte aus der Coda von Lipavskys Rondo op. 17 mit den entsprechenden Stellen in der Vorlage von Cherubinis *Les deux journées***

Czernys Musterbeispiele für diese kunstvolle Vorgangsweise sind Beethovens *Chorfantasie* op. 80 und das Finale von dessen 9. *Sinfonie* op. 125, außerdem interessanterweise Bachs *Kunst der Fuge* BWV 1080.

Kontrapunktische Elemente weist übrigens auch Lipavskys Rondo op. 17 über *Les deux journées* auf, etwa in seinem über weite Strecken kanonisch angelegten dritten Couplet in der eher ungewöhnlichen Tonart cis-Moll, die eine Referenz an Bachs *Wohltemperirtes Clavier* darstellen könnte, das laut Czerny zu Lipavskys Paradestücken als Interpret gehört haben muss. Das *Grand Rondò en Fantaisie* op. 17 zeigt auch insofern einen souveränen kompositorischen Umgang mit seiner Vorlage – immerhin einer Nummer des von den Wiener Zeitgenossen mit großem Respekt behandelten Cherubini –, als es an verschiedenen Stellen weitere Elemente aus dessen ausgedehntem Opernchorsatz in das Rondo einstreut (das erste Couplet wurde in diesem Sinne schon besprochen): Seine Coda unterbricht zunächst die Kadenz eines weiteren Cherubini-Zitates durch eine nochmalige Wiederkehr des Refrainthemas, nach einer Generalpause unvermittelt in F-Dur (Notenbeispiel 5, Takt 248/334 ff.), und schafft damit eine Assoziation an den bei Cherubini an derselben Stelle trugschlüssig *pianissimo* eintretenden Marsch in derselben Tonart, den das Rondo nicht aufnimmt. Und wie er sein Rondo mit einem Zitat Cheru-

binis (nämlich dem Thema) begonnen hat, so schließt er das Stück auch mit der wörtlichen Aufnahme des Schlusses von Cherubinis Chor (Notenbeispiel 5, Takt 312/371 ff.).

All dies erinnert abschließend nochmals an die in den *Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat* vertretene Auffassung, dass »classisches Clavierspiel« – sei es bei Lipavsky, auf den diese Begriffe gemünzt sind, sei es bei anderen – »geläuterten Geschmack in der Composition« mit »vollkommene[r] Kenntniß des Contrapunctes« verbinden soll.[63]

63 Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, S. 52.

Sonja Wagenbichler

Showdown am Klavier. Zur Kultur pianistischer Wettstreite im Wien des 18. und 19. Jahrhunderts

Es scheint, als habe das Klavier als Instrument Europa im 19. Jahrhundert flächendeckender erobert, als dies Napoleon je hätte kriegerisch gelingen können. Vor allem hat es Europa zeitlich länger im Griff halten können, als es dem Kriegsherrn jemals möglich gewesen wäre. Das 19. Jahrhundert ist eine Zeit, in der in nahezu jedem bürgerlichen Haushalt ein Klavier steht, fast jede bürgerliche Tochter Klavierunterricht erhält und sich beinahe jeder für einen sogenannten Experten für das Klavier hält. In dieser Gesellschaft erfreuen sich Klavierwettstreite besonderer Beliebtheit.[1] Sie sollen Gegenstand dieses Aufsatzes sein.

Im Folgenden werden zunächst die verfügbaren zeitgenössischen Berichte über Klavierwettstreite Wolfgang Amadeus Mozarts mit Muzio Clementi beziehungsweise Johann Wilhelm Häßler sowie Ludwig van Beethovens mit Johann Franz Xaver Sterkel, Joseph Gelinek, Friedrich Heinrich Himmel, Joseph Wölfl und Daniel Steibelt zusammengestellt. Der Vergleich und die Analyse zeigen, dass die Berichte über den informierenden Charakter hinaus wichtige Zeugnisse für musikästhetische und gesellschaftliche Fragen sind.

Am 24. Dezember 1781 treffen Wolfgang Amadeus Mozart und Muzio Clementi am Hof von Kaiser Joseph II. aufeinander.[2] Der Anlass dient zur Unterhaltung der Ehrengäste, der Großfürstin Maria Feodorowna und des späteren russischen Zaren Paul I. In zwei Briefen Mozarts an seinen Vater beschreibt dieser den Wettstreit aus seiner Sicht:

> »[D]er kaÿser that (nach dem wir uns genug *Complimenten* machten) den aus-spruch, daß Er zu spiellen anfangen sollte. *La santa chiesa Catholica* sagte er. weil *Clementi* ein Römer ist. [E]r *præludirte*, und spiellte eine *Sonate* – dan[n] sagte der kayser zu mir *allons* drauf los. Ich *præludirte* auch und spiellte *variazionen*. – dan[n] gab die Grosfürstin *Sonaten* von *Paesello* her (*Miserable* von seiner Hand geschrieben) daraus musste ich die *allegro* und er die *Andante* und *Rondò* spiellen. – dan[n] na[h]men wir ein thema daraus, und führten es auf 2 Piano forte aus. Merkwürdig ist dabeÿ, daß ich für mich das Piano forte der gräfin thun gelehnt, und aber nur (als ich allein gespiellt) darauf gespiellt habe. – weil es der kaÿser also gewollt. – und Nb: das andere war verstim[m]t und 3 Tasten blieben stecken. – es thut nichts, sagte der kaÿser; – ich ne[h]me es so, und zwar auf der besten Seite, daß der kaÿser Meine kunst und Wissenschaft in

1 Dieter Hildebrandt: *Pianoforte. Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, Kassel [5]2010, S. 10–13.

2 Vgl. Katalin Komlós: Mozart and Clementi. A Piano Competition and its Interpretation, in: *Historical Performance. The Journal of Early Music America* 2 (1989), H. 1, S. 3–9.

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-009

> der Musick schon ken[n]t, und nur den fremden recht hat verkosten wollen. – übrigens weis ich von sehr guter hand, daß er recht zufrieden war. der kaÿser war sehr gnädig gegen mich, und hat vieles heimlich mit mir gesprochen.«[3]

Mozart beschreibt hier detailreich den Ablauf dieses Wettstreits. Einige allgemeingültige Dinge lassen sich herauslesen. Die Pianisten messen sich in drei verschiedenen Bereichen. Jeder spielt eine eigene Komposition und muss sich im Prima-vista-Spiel einer fremden Komposition sowie im Improvisieren über ein gegebenes Thema beweisen.

Aus Mozarts Brief geht hervor, dass er selbst eigene Variationen gespielt, nachdem Clementi eine Sonate vorgetragen habe. Beim Prima-vista-Spiel werden Stücke aufgelegt, welche die Großfürstin Maria Feodorowna mitgebracht habe. Mozart spielt den Kopfsatz, Clementi Mittel- und Schlusssatz vor; anschließend improvisieren beide über ein Thema daraus.

Sowohl von Mozart als auch von Clementi sind Beurteilungen über den jeweils anderen in Briefen zu finden. So schreibt Mozart über Clementi im selben Brief:

> »dieser ist ein braver *Cembalist*. – dan[n] ist auch alles gesagt. – er hat sehr viele fertigkeit in der rechten hand. – seine haupt*Pasagen* sind die Terzen. – übrigens hat er um keinen kreutzer geschmack noch empfindung. – ein blosser *Mechanicus*.«[4]

Clementis Beurteilung Mozarts fällt derweil bedeutend positiver aus, wie sein Schüler Ludwig Berger in einem späten Rückblick – als Reaktion auf die in der Zwischenzeit veröffentlichte Einschätzung Mozarts – schildert:

> »Kaum einige Tage in Wien anwesend, erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu lassen.
> In dessen Musiksaal eintretend, fand ich daselbst jemand, den ich, seines eleganten Aeussern wegen, für einen kaiserlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als diese sofort auf musikalische Gegenstände überging, und wir uns bald als Kunstgenossen – als Mozart und Clementi – erkannten und freundlichst begrüssten. […]
> Ich hatte bis anhin niemand so geistreich und anmuthvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander akkompagnirend, variieren mussten.«[5]

Einige Jahre später tritt Mozart in Dresden ein weiteres Mal zu solch einem Wettkampf an. Sein »Gegner« ist der Organist, Pianist und Komponist Johann Wilhelm Häßler. Sie spielen beide am 15. April 1789 sowohl in der katholischen Hofkirche auf einer Silber-

3 Wolfgang Amadeus Mozart: Brief vom 16. Januar 1782, in: *Mozart Briefe und Dokumente – Online Edition*, S. 2 f., https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1225 (18. Februar 2018).

4 Ebd., S. 2.

5 Ludwig Berger: Erläuterungen eines Mozartschen Urtheils über Muzio Clementi, in: *Caecilia. Zeitschrift für die musikalische Welt* 10 (1829), S. 238–240, hier S. 238 f.

mannorgel als auch danach im Haus des russischen Gesandten auf dem Klavier. Diesen Wettstreit hält Mozart in einem Brief an seine Frau Constanze wie folgt fest:

> »Nach tisch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen. – um 4 uhr fuhren wir hin – Naumann war auch da; – Nun mußt du wissen daß hier ein gewisser Häßler – (Organist von Erfurt) ist; dieser war auch da; – er ist ein schüller von einem Schüller von Bach. – seine *force* ist die Orgel, und das Clavier (Clavikord) – Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. – ich setzte mich also zur Orgel und spielte. – der fürst Lichnowskÿ (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieler Mühe auch zu spielen; – die *force* von diesem Häßler besteht auf der Orgel in füssen, welches, weil hier die *Pedale* stuffenweise gehen, aber keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine fuge ordentlich auszuführen – und hat kein solides Spiel – ist folglich noch lange kein Albrechtsberger. – Nach diesem wurde beschlossen noch einmal zum russischen Gesandten zu gehen, damit mich Häßler auf dem *forte piano* hört; – Häßler spielte auch. – auf dem *forte piano* finde ich nun die Auerham[m]er eben so stark; du kannst dir nun vorstellen, daß seine schaale ziemlich sank.«[6]

Auch dieser Wettstreit scheint, so jedenfalls geht es aus Mozarts Brief hervor, ganz deutlich zugunsten von Mozart auszugehen. Hier sind weder Angaben zu den gespielten Stücken noch der genaue Ablauf des Wettbewerbs überliefert. Interessant ist, dass verschiedene Instrumente zum Einsatz gekommen sein sollen, die Orgel ebenso wie das Klavier.

Ein weiterer Augenzeugenbericht – nun über einen Wettstreit von Beethoven – stammt von nicht beteiligten Personen. So berichtet Franz Gerhard Wegeler, Jugendfreund des Komponisten, über den während einer Reise der Bonner Hofkapelle, in der Beethoven als Bratischst verpflichtet ist, erfolgten Besuch beim Pianisten Johann Franz Xaver Sterkel in Aschaffenburg:

> »Beethoven, der bis dahin noch keinen großen, ausgezeichneten Klavierspieler gehört hatte, kannte nicht die feinern Nuancirungen in Behandlung des Instrumentes; sein Spiel war rauh und hart. Da kam er auf einer Reise von Bonn nach Mergentheim, der Residenz des Kurfürsten in seiner Eigenschaft als Deutschmeister, mit dem Orchester nach Aschaffenburg, wo er durch Ries, Simrock und die beiden Romberg zu *Sterkel* gebracht wurde, welcher, dem Gesuch Aller willfahrend, sich zum Spielen hinsetzte. Sterkel spielte sehr leicht, höchst gefällig, und, wie Vater Ries sich ausdrückt, etwas damenartig. Beethoven stand in der gespanntesten Aufmerksamkeit neben ihm. Nun sollte auch er spielen, that dieses jedoch erst dann, als Sterkel ihm zu verstehen gab, er zweifle, daß selbst der Compositeur obiger Variationen [Beethovens *Righini-Variationen* WoO 65] sie fertig spielen könne. Jetzt spielte Beethoven nicht nur diese Variationen, so viel er sich deren erinnerte, (Sterkel konnte sie nicht auffinden,) sondern gleich noch eine Anzahl anderer, nicht weniger schwierigen und dies, zur größten Überraschung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier,

6 Mozart: Brief vom 16. April 1789, in: *Mozart Briefe und Dokumente – Online Edition*, S. 2, https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1664 (18. Februar 2018).

die ihm an Sterkel aufgefallen war. So leicht ward es ihm, seine Spielart nach der eines andern einzurichten.«[7]

Aus dem Bericht über das Aufeinandertreffen zwischen Beethoven und Sterkel lässt sich, falls die Rahmendaten stimmen, einiges über den Ablauf dieses Wettstreits herauslesen, so sehr er auf Grund seiner hagiographischen Tendenz auch mit Vorsicht zu geniessen ist. So spielt Beethoven die genannten Variationen und zudem weitere Stücke; improvisiert wurde in diesem Fall nicht.

Ein Jahr später trifft Beethoven in Wien auf einen weiteren Konkurrenten, gegen den er in einem Wettstreit antritt. Joseph Gelinek gilt als einer der angesehensten Pianisten in Wien und ist ein gefeierter Meister der freien Fantasie. Als besonders beliebt gelten seine Variationen, die er in großer Anzahl komponiert.[8]

Der Beethoven-Schüler Carl Czerny berichtet in seiner Autobiografie über das Aufeinandertreffen Folgendes:

»Ich erinnere mich noch jetzt, als eines Tages Gelinek meinem Vater erzählte, er sey für den Abend in eine Gesellschaft gebeten, wo er mit einem fremden Clavieristen eine Lanze brechen sollte. ›Den wollen wir zusammenhauen‹, fügte Gelinek hinzu. Den folgenden Tag fragte mein Vater den Gelinek, wie der gestrige Kampf ausgefallen sey?
›O‹, sagte Gelinek ganz niedergeschlagen, ›an den gestrigen Tag werde ich denken! In dem jungen Menschen steckt der Satan! Nie hab' ich so spielen gehört! Er fantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie fantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Compositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effecte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen.‹ ›Ei‹, sagte mein Vater, ›wie heißt dieser Mensch?‹ ›Er ist,‹ antwortete Gelinek, ›ein kleiner, häßlicher, schwarz und störrisch aussehender junger Mann […] und er heißt *Beethoven*.‹«[9]

Das Wettspiel besteht einerseits aus freien Improvisationen, andererseits spielen die beiden eigene Kompositionen. Der zwölf Jahre ältere Gelinek gesteht die Niederlage gegenüber Czernys Vater sehr offen ein. Somit geht auch dieser Wettstreit zugunsten von Beethoven aus.

Einige Jahre später trifft Beethoven in Wien auf den berühmten Pianisten Jospeh Wölfl. Hier sind sogar zwei Berichte zum Wettstreit überliefert, wobei sich die beiden Autoren – weniger in ihrer Beschreibung als in ihrer Deutung – unterschiedlich positio-

7 Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 17.

8 Vgl. Robert Stockhammer: Berühmte Pianistische Vergleichsspiele der Vergangenheit II[–IV]. Beethoven und seine Gegner, in: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege* 12 (1958/59), S. 69–74, 173–175, 217–223.

9 Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke, nebst Czerny's, Erinnerungen an Beethoven*, hg. und komm. von Paul Badura-Skoda, Wien 1963, S. 10.

nieren. So beschreibt Ignaz Ritter von Seyfried – bekanntlich ein großer Anhänger Beethovens – das Aufeinandertreffen wie folgt:

> »Schon hatte Beethoven durch mehrere Kompositionen Aufsehen erregt und galt auch in Wien für einen Klavierspieler ersten Ranges, als ihm in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts in Wölffl [sic] ein ebenbürtiger Rival erwuchs. Da erneuerte sich gewissermaßen die alte Pariser Fehde der Gluckisten und Piccinisten und die zahlreichen Kunstfreunde der Kaiserstadt zerfielen in zwei Parteien. An der Spitze von Beethovens Verehrern stand der liebenswürdige Fürst von Lichnowsky, zu Wölffls eifrigsten Protektoren gehörte der vielseitig gebildete Freiherr Raimund von Wetzlar, dessen freundliche Villa […] allen fremden und einheimischen Künstlern in den reizenden Sommermonaten mit echt britischer Loyalität eine gleich angenehme als wünschenswerte Freistätte gewährte. Dort verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuß; jeder trug seine jüngsten Geistesprodukte vor; bald ließ der eine oder der andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien, ungezügelten Lauf; bald setzten sich beide an zwei Pianoforte, improvisierten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Themas und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. – An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen; ja Wölffl war von der gütigen Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die ebenso leicht Dezimen als andere Menschenkinder Oktaven spannte, und es ihm möglich machte, fortlaufende doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. – Im Phantasieren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter: […] – Wölffl hingegen, in Mozarts Schule gebildet, blieb immerdar sich gleich: nie flach, aber stets klar und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm bloß als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrttuns; stets wußte er Anteil zu erregen und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen.«[10]

Die *Wiener Allgemeine Musikzeitung* wiederum druckt 1843 einen Artikel ab, in dem der Wettstreit anhand eines Briefes ebenfalls erwähnt, das Spiel allerdings auf andere Art bewertet wird:

> »Unter diesen [den damaligen Clavierspielern] machen *Beethoven* und *Wölfl* das meiste Aufsehen. Die Meinungen über den Vorzug des Einen über den Andern sind hier getheilt, doch scheint es, als ob sich *die größere Partei auf die Seite des Letztern neigte*. *Beethoven's* Spiel ist äußerst brillant, doch weniger delicat und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich etwas ganz Außerordentliches, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge *Beethoven* auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa nur in den Figuren variirt, sondern wirklich ausführt. Seit *Mozart's* Tode habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maße gefunden, in welchem sie mir bei *Beethoven* zu Theil ward. Hierin

10 Zit. nach Albert Leitzmann: *Beethovens Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen*, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 22–24; Erstdruck: Ignaz Ritter von Seyfried: Biographische Notizen, in: *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, hg. von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien 1832, Anhang, S. 5–7.

steht ihm Wölfl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat dieser darin, daß er mit gründlich musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Composition Sätze, welche geradehin unmöglich zu executiren scheinen, mit einer Leichtigkeit und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen versetzt, und daß sein Vortrag überall so zweckmäßig und besonders auch im Adagio so gefällig und einschmeichelnd, gleich fern von Kahlheit und Überfüllung ist, daß man nicht bloß bewundern, sondern auch genießen kann.«[11]

Aus diesem Wettspiel scheint keiner der beiden Pianisten als klarer Gewinner hervorzugehen. Die hohen technischen Fertigkeiten Wölfls stehen dem speziellen Spiel Beethovens in nichts nach. Dennoch bringt der Wettstreit, oder vielmehr die Berichterstattung und Erzählungen darüber, den beiden Künstlern Ruhm und damit gesteigerte Verdienstmöglichkeiten ein. Wölfl verlässt Wien kurz nach dem Wettstreit. Konzertreisen führen ihn nach Prag, Dresden, Leipzig, Berlin und Hamburg. Die Konzerte werden zu vollen Erfolgen.

Beethoven bleibt in Wien und trifft ein Jahr später auf einen weiteren Gegner, den es zu »bezwingen« gilt. In der Villa des Grafen Fries treffen die beiden aufeinander:

»Als Steibelt mit seinem großen Namen von Paris nach Wien kam, waren mehrere Freunde Beethoven's bange, dieser möchte ihm an seinem Rufe schaden. Steibelt besuchte ihn nicht; sie fanden sich zuerst eines Abends beim Grafen Fries, wo Beethoven sein neues Trio in B-*dur* für Clavier, Clarinette und Violoncello (*Opus* 11) zum erstenmale vortrug. Der Spieler kann sich hierin nicht besonders zeigen. Steibelt hört [sic] es mit einer Art Herablassung an, machte Beethoven einige Complimente und glaubte sich seines Sieges gewiß. – Er spielte ein Quintett von eig'ner Composition, phantasirte und machte mit seinen *Tremulando's*, welches damals etwas ganz Neues war, sehr viel Effect. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage später war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) eine brillante Phantasie einstudirt und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethovens Trio geschrieben sind: dieses empörte die Verehrer Beethoven's und ihn selbst; er mußte nun an's Clavier, um zu phantasiren; er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene, Art an's Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncell-Stimme von Steibelt's Quintett mit, legte sie (absichtlich?) verkehrt auf's Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Tacten ein Thema heraus. – Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasirte er so, daß Steibelt den Saal verließ ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle.«[12]

Steibelt soll Beethoven nach dieser vernichtenden Niederlage, wie sie hier von Ferdinand Ries farbig geschildert wird, nie mehr getroffen haben. Zudem beeinträchtigte der Wettstreit den Erfolg seines Aufenthaltes in Wien.[13]

11 Anon.: Joseph Wölfl, in: *Allgemeine Wiener Musikzeitung* 3 (1843), S. 393–395, hier S. 394.

12 Wegeler/Ries: *Biographische Notizen*, S. 81 f.

13 Wenzel Johann Tomaschek: Selbstbiographie [Teil 1], in: *Libussa. Jahrbuch für 1845*, hg. von Paul Aloys Klar, Prag 1845, S. 349–398, hier S. 379.

Datum	Kontrahenten	Ort	Was wurde gespielt?	Gewinner	Quellen
24. 12. 1781	W. A. Mozart M. Clementi	Wien, Hof des Kaisers Joseph II.	Eigene Stücke, Prima-vista-Spiel, Improvisationen	Mozart	Mozarts Briefe, Bergers Wiedergabe von Clementis Erinnerungen
15. 4. 1789	W. A. Mozart J. W. Häßler	Dresden, kath. Kirche sowie russische Gesandtschaft	Evtl. Fugen, Improvisationen	Mozart	Mozarts Briefe
3. 9. 1791	L. v. Beethoven F. X. Sterkel	Aschaffenburg, Sterkels Wohnung	B.: u. a. Variationen über »Vieni Amore« von Righini; St.: eigene Violinsonate	Beethoven	Wegeler/Ries
Ende 1792	L. v. Beethoven J. Gelinek	Wien, bei Fürst Lichnowsky	B.: eigene Kompositionen, Improvisation; G.: Improvisation	Beethoven	Czerny
Juni 1796	L. v. Beethoven F. H. Himmel	Berlin, Kaffeehaus	B.: Improvisation; H.: Improvisation	Beethoven	Wegeler/Ries
März 1799	L. v. Beethoven J. Wölfl	Wien, Villa des Barons Wetzlar	B.: eigene Komposition, Improvisation; W.: eigene Komposition, Improvisation	kein Gewinner	Ignaz von Seyfried, Allg. musik. Zeitung
1800	L. v. Beethoven D. Steibelt	Wien, Villa des Grafen Fries	B.: eigenes Trio, Improvisation; S.: 2 eigene Quintette, Improvisation	Zunächst Steibelt, dann Beethoven	Wegeler/Ries, W. Tomaschek
1803	L. v. Beethoven G. J. Vogler	Wien, Haus von J. F. Sonnleitner	Improvisation über ein gegebenes Thema	Vogler	Joseph Fröhlichs Wiedergabe von Johann Gänsbacher[14]

Tabelle Berichte über Klavier-Wettstreite im Vergleich (in Anlehnung an Stockhammer: *Berühmte pianistische Vergleichsspiele der Vergangenheit II*, S. 72)

Beim Vergleich der einzelnen Wettstreite fällt auf, dass sie weder einen einheitlichen Ablauf noch eine gemeinsame Auswahl an Disziplinen, die es zu bestreiten gilt, enthalten. Jedes Aufeinandertreffen der Musiker scheint individuell gestaltet. Einziger fester Bestandteil der Wettstreite scheinen die Improvisationen zu sein.

Auffällig ist, dass den Wettstreiten ein kämpferischer Geist zugesprochen wird. Nicht nur Ferruccio Busoni soll einmal über die eisern trainierenden Nachwuchspianisten gesagt haben, dass das Klavier für diese eine Art Sportplatz sei.[15] Bezüge und Vergleiche zu sportlichen Wettstreiten und militärischen Auseinandersetzungen sind in den Quellen ein Allgemeinplatz.[16]

14 Joseph Fröhlich: *Biographie des großen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler*, Würzburg 1845, S. 55.

15 Hildebrandt: *Pianoforte*, S. 10.

16 Dieser Vergleich des Klavierwettstreits mit einem Sportwettbewerb und die Beispiele sind entnommen aus Tia DeNora: The Beethoven-Wölfl Piano Duel, in: *Music in Eighteenth-Century Austria*, hg. von David Wyn Jones, Cambridge 1996, S. 259–282, hier S. 261 f.

Dass der Charakter der Wettstreite denen eines sportlichen Wettkampfs oder eines Kampfes im allgemeinen Sinne gleichkommt, zeigt schon die Wortwahl. So schreibt beispielsweise Mozart in seinem Brief vom 16. Januar 1782 an seinen Vater, dass der Kaiser Joseph II. folgendes zu ihm gesagt haben soll: »*allons* drauf los.«[17] Dies lässt sich gleichsam übersetzten mit »Los, zeig's ihm, mach ihn fertig.« Den Wettstreit zwischen Beethoven und Wölfl beschreibt, um ein weiteres Beispiel zu nennen, Ignaz von Seyfried mit folgenden Worten:

> »Dort verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuß […]. – An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen«.[18]

Seyfried spricht hier ganz klar von Athleten und Kämpfern, nicht von Pianisten oder Musikern. Noch deutlicher formuliert Czerny die Rivalität zwischen Beethoven und Gelinek:

> »[…] er sey für den Abend in eine Gesellschaft gebeten, wo er mit einem fremden Clavieristen eine Lanze brechen soll. ›Den wollen wir zusammenhauen‹, fügte Gelinek hinzu. Den folgenden Tag fragte mein Vater den Gelinek, wie der gestrige Kampf ausgefallen sey?«[19]

Angesichts dieser Wortwahl, »Kampf« und »zusammenhauen«, verwundert es nicht, dass Dieter Hildebrandt die Klavierwettstreite als »Tastenturnier« und »Krieg im Saal« bezeichnet.[20] Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Klavierduelle sehr oft kämpferischen Charakter hatten und nicht als Konzertanlässe mit mehreren Interpreten dargestellt werden. Zudem fällt auf, dass die Verlierer der Klavierwettkämpfe in der Regel die Stadt, oft sogar das Land verlassen. An ihre früheren Erfolge können sie häufig nicht mehr anknüpfen. Ein Wettstreit kann demzufolge entweder – im Falle eines Sieges – ein wichtiger Karriereschub, oder aber – im Falle einer Niederlage – ein beträchtlicher Nachteil für den Pianisten darstellen.[21]

Diese Metaphorik des musikalischen Wettstreits als Kampf hat nicht nur Auswirkungen auf den Inhalt der Berichte und das Bild der dort besprochenen Spieler. Darüber hinaus dienen die Berichte als Vehikel für aktuelle musikästhetische Reflexionen einerseits und andererseits als Medium, in dem gesellschaftliche Fragen diskutiert werden.

17 Mozart: Brief vom 16. Januar 1782, in: *Mozart Briefe und Dokumente – Online Edition*, S. 2, https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1225 (18. Februar 2018).

18 Zit. nach Leitzmann: *Beethovens Persönlichkeit*, S. 23; vgl. auch Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, Leipzig 1887, Bd. 2, S. 27.

19 Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, S. 10.

20 Hildebrandt: *Pianoforte*, S. 35.

21 DeNora: The Beethoven-Wölfl Piano Duel, S. 262.

Die Berichte über die Wettstreite eignen sich als Plattform für die Autoren derselben, um verschiedene Kompositions- ebenso wie Spielstile scheinbar objektiv zu vergleichen und dabei sprachlich ausgeschmückt das vermutlich vorgefertigte Urteil über die einzelnen Spieler fortzusetzen. Dies lässt sich besonders gut anhand des Wettstreits zwischen Beethoven und Wölfl aufzeigen, da sich die Berichte über den Wettstreit größtenteils um die unterschiedlichen Spielstile der beiden drehen. So schreibt Wenzel Johann Tomaschek über Wölfl anlässlich eines seiner Konzerte:

> »Wölfel's [sic] eigenthümliche Virtuosität abgerechnet, hatte sein Spiel weder Licht noch Schatten, es mangelte ihm männliche Kraft ganz und gar, daher es kommen mochte, daß sein Spiel nicht in das Innere des Menschen drang, sondern das Gymnastische daran zur Bewunderung hinriß.«[22]

Über Beethoven findet sich bei Seyfried folgende Passage:

> »[…] schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft und flog siegreich jubelnd empor in lichte Atherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wildschäumenden Katarakte und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen imstande war; nun sank er zurück, leise Klagen aushauchend, in Wehmut zerfließend […]. – Doch wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnisreiche Sanskritsprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist!«[23]

Auch wenn sich Seyfried deutlich kunstvoller ausdrückt als Tomaschek, stimmen sie im Urteil über die beiden Pianisten überein. Beethovens eher geheimnisvolles und düsteres Spiel steht im Kontrast zu Wölfls Gelenkigkeit und Klarheit. Beethoven wird als der exklusivere Pianist geschildert, der vor allem für die geübten Zuhörer spielt, während Wölfl eher der breiten Masse zugänglich ist. Der bereits oben zitierte anonyme Autor des Berichts in der *Wiener Allgemeinen Musikzeitung* teilt diese Einschätzung, unterscheidet jedoch zwischen der Kunst des Fantasierens, wo er Beethoven den Vorzug gibt, und der Kunst des Vortrags, wo er Wölfls Spielweise mehr schätzt.

Die Berichte über Klavierwettstreite werden so auch zu interessanten Zeugnissen über musikästhetische Fragestellungen der Zeit. Vielleicht öffnet sich hier ein Graben zwischen Kennern und Liebhabern. Möglicherweise wird hier diskutiert, was der Unterschied zwischen unterhaltender und ernster Musik ist. Wie oben schon beschrieben, kann Wölfl als Stellvertreter für die unterhaltende, leichte Musik hergenommen werden, während Beethoven als schwieriger und exzessiver Musiker quasi die ernste, anspruchsvolle Musik vertritt.[24]

22 Tomaschek: Selbstbiographie [Teil 1], S. 380.

23 Leitzmann: *Beethovens Persönlichkeit*, Bd. 1, S. 24.

24 Vgl. DeNora: The Beethoven-Wölfl Piano Duel, S. 268.

Beethovens Musik scheint in diesen Kommentaren bedeutend kontroverser zu sein und regt zu viel mehr Diskussionen an, als es Wölfl gelingt – Debatten über Stil und Ästhetik, die im Verlaufe der romantischen Epoche weiter ausgebaut werden.

Von der Debatte über Stil und Ästhetik lassen sich verschiedene Rückschlüsse auf die Wiener Aristokratie ziehen, die in dieser Rhetorik der kämpferischen Auseinandersetzung weitergeführt werden.[25] Bekanntlich gilt Wien gegen Ende des 18. Jahrhunderts als das bedeutendste musikalische Zentrum Europas.[26]

Als Beethoven nach Wien kommt, bestimmt der Hochadel nahezu das gesamte kulturelle Schaffen. Er unterstützt die Musiker mit Geld, Instrumenten und Aufträgen für Werke. Zudem organisieren die Fürsten Konzerte an ihren Häusern und empfehlen sich die herausragendsten Talente gegenseitig weiter.

Zu Beethovens Lebzeiten vollzieht sich jedoch ein gesellschaftlicher Wandel. Der Adel muss an Macht und Einfluss zugunsten des Bürgertums zurückstecken. Das aufstrebende Bürgertum fängt ebenfalls damit an, Künstler zu fördern und zu unterstützen. So organisieren sie eigene Konzerte.[27]

Der Wettstreit zwischen Beethoven und Wölfl findet in der Villa des Barons Raimund Wetzlar von Plankenstern statt. Die Familie Wetzlar gehört dem sogenannt niederen Adel an. Seyfried beschreibt die Situation wie folgt: »An der Spitze von Beethovens Verehrern stand der liebenswürdige Fürst von Lichnowsky; zu Wölffls eifrigsten Protectoren gehörte der vielseitig gebildete Freiherr Raymund von Wetzlar«.[28]

Fürst von Lichnowsky gehört zum Wiener Hochadel, der Ersten Wiener Gesellschaft. Der Wiener Hochadel darf als äußerst exklusiver Kreis um den Kaiser verstanden werden. Für Außenstehende gibt es kaum Möglichkeiten, Teil dieser Gesellschaft zu werden.

In Bonn lernt Beethoven bereits den Grafen Waldstein kennen, der ihn dem Fürsten Lichnowsky weiterempfiehlt. Lichnowsky erkennt schnell, dass Beethoven ein einzigartiges musikalisches Talent besitzt. Mit Geld und Instrumenten unterstützt er den jungen Beethoven und stellt ihn dem Hochadel vor. So gelingt Beethoven der Eintritt als Künstler in den Wiener Hochadel. Wölfl hingegen etabliert sich entsprechend in der Zweiten Wiener Gesellschaft.[29] Der vom Hochadel organisierte Wettstreit zwischen Beethoven und Wölfl gewinnt so an sozialpolitischer Relevanz, wenn er übersetzt wird in ein Kräftemessen zwischen Hochadel und Niederadel.[30] Die Motive des Niederadels erscheinen

25 Die folgende Argumentation folgt ebd., S. 297–282.

26 Tia DeNora: *Beethoven and the Construction of Genius*, Berkeley/Los Angeles 1995, S. 37.

27 Ebd., S. 46–50.

28 Leitzmann: *Beethovens Persönlichkeit*, Bd. 1, S. 23.

29 DeNora: The Beethoven-Wölfl Piano Duel, S. 266–270.

30 Ebd., S. 262 und 282.

deutlich: Dank des Wettstreits eröffnet sich ihnen die Möglichkeit, mit dem Hochadel in Berührung zu kommen. Ohne solche Wettstreite gäbe es gemäß DeNora keine Veranstaltung, an denen Vertreter beider Gesellschaftsschichten zusammenkommen würden.[31]

Die Motive des Hochadels sind weniger klar. Da sie aufgrund ihres Geburtsrechts sowieso schon im erlesensten Kreis der Gesellschaft verkehren, haben sie nur wenig Anreiz, sich mit dem Niederadel zu messen. Deswegen muss an dieser Stelle auf die Debatte über Musikästhetik zurückgegriffen werden. Wie bereits oben festgestellt, gilt Beethoven als jener Pianist, der besonders exklusiv improvisiert, während Wölfl eher den Massen zugänglich ist. Aufgrund dieser Einschätzung lässt sich der Sieg Beethovens über Wölfl auch als einen Sieg des Hochadels über den Niederadel verstehen. Die beiden Pianisten treten also stellvertretend für die gesellschaftlichen Schichten an.[32]

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Klavierwettstreite und das Schreiben über sie auf verschiedenen Ebenen verschiedene Nebeneffekte erfüllen. Die Musiker erhalten eine Plattform, um sich zu beweisen, ihre Karriere voranzutreiben, Mäzene von sich zu überzeugen und Preisgelder zu erhalten. Der Adel wird an solchen Anlässen bestens unterhalten und kann sich dank erlesener Pianisten über den eigenen gesellschaftlichen Status und Geschmack profilieren.

Nicht zuletzt tritt im Rahmen der Klavierwettstreite beim vergleichenden Bericht über zwei Pianisten eben auch ein Vergleich von musikästhetischen Positionen auf.

31 Ebd., S. 262.

32 Ebd., S. 262 f.

Stephan Zirwes

Formale Dispositionen in den komponierten Fantasien zur Zeit Beethovens

Fantasie und komponierte Fantasie

»Fantasie. So nennet man das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers, oder ein solches Tonstück aus dem Stegreife, bey welchem sich der Spieler weder an Form noch Haupttonart, weder an Beybehaltung eines sich gleichen Zeitmaaßes, noch an Festhaltung eines bestimmen Charakters, bindet, sondern seine Ideenfolge bald in locker an einander gereiheten melodischen Sätzen, bald auch nur in nach einander folgenden und auf mancherley Art zergliederten Akkorden, darstellet.

Man giebt aber auch den Namen Fantasie wirklich aufgesetzten Tonstücken, in welchen sich der Komponist weder an eine bestimmte Form, noch an eine ganz genau zusammenhängende Ordnung der Gedankenfolge u. d. gl. bindet, und die daher, weil das durch Genie hervorgebrachte Ideal, durch die weitere Bearbeitung zu einem strenger geordneten Ganzen, nicht das Geringste von seiner ersten Lebhaftigkeit verliert, sehr oft weit hervorstechendere und treffendere Züge enthalten, als ein nach Formen und andern nothwendigen Eigenschaften eines vollendeten Ganzen gearbeitetes Tonstück.«[1]

Heinrich Christoph Kochs Ausführungen zum Begriff »Fantasie« in seinem *Musikalischen Lexikon* aus dem Jahr 1802 beeindrucken sowohl durch das klare Aufzeigen des mehrdimensionalen Bedeutungszusammenhangs als auch durch die vielfältige und präzise Zuordnung satztechnischer Merkmale. Dem prozesshaften Vorgang des Extempore-Spiels beziehungsweise Fantasierens wird zunächst das dadurch entstehende Ergebnis oder Produkt gegenübergestellt, die quasi improvisierte Fantasie. Ganz explizit grenzt Koch dann im zweiten Absatz davon nochmals die Fantasien ab, die als »wirklich aufgesetzte Tonstücke« entstanden sind und die man so aus heutiger Perspektive auch als komponierte Fantasien bezeichnen könnte.

Die detaillierten Betrachtungen Kochs machen auf den für das 18. Jahrhundert völlig selbstverständlichen Umstand aufmerksam, dass von einem ausgebildeten Musiker oder zumindest von einem ausgebildeten Tasteninstrumentalisten neben dem Aufführen komponierter Musik in gleichem Maße auch das aus dem Moment heraus erfindende Kreieren eigener Musik verlangt wurde. Beide Arten der Darbietung von Musik erfordern sowohl für den Ausführenden als auch für den Rezipienten einen voneinander abweichenden Zugang mit unterschiedlichen Voraussetzungen, wie Koch dies in seiner Beschreibung ebenfalls in Ansätzen thematisiert. Während der Komponist in der Ausarbeitung eines Werkes in einem Reflexionsprozess nach und nach eine finale Fassung erarbeitet und alle Parameter aufeinander abstimmen kann, reagiert der Improvisierende

1 Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 554 f.

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-010

spontan auf Einfälle und Stimmungen und macht diese unmittelbar zum Antrieb der weiteren Entwicklung. Der augenfälligste Unterschied zwischen diesen beiden hier so gegenübergestellten Arten der Kreation von Musik, die in der Praxis selbstverständlich gar nicht klar voneinander zu trennen sind, ist eine im wesentlichen disparate Form des Umgangs mit der Zeit, die den Prozess des Komponierens beziehungsweise Musikmachens maßgeblich beeinflusst.

Die durch Koch zuletzt beschriebene komponierte Fantasie stellt eine eigentümliche und in gewisser Weise künstliche Gattung von Kompositionen dar, weil sie die unterschiedlichen Voraussetzungen des Fantasierens und Komponierens miteinander verknüpft. Der Gestus, die Haltung und die besonderen Qualitäten einer aus dem Moment heraus entstehenden Musik werden quasi reflektierend imitiert.

Koch denkt hierbei zunächst nicht an die Möglichkeit, eine aus dem Stegreif vorgetragene Fantasie im Anschluss daran oder sogar im Moment selbst schriftlich zu fixieren. Dies hätte bis zu einem gewissen Grad durch den Improvisierenden selbst vorgenommen werden können und wurde als grundsätzliche Methode mit Sicherheit auch angewendet. Daneben wurde bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit technischen Apparaturen experimentiert, die eine direkte Umsetzung des Gespielten in Notentext erzeugen sollten.[2] Zeitgenössische Beschreibungen zur Fantasier-Praxis machen jedoch deutlich, dass die freien Improvisationen im Unterschied zu den komponierten Fantasien in der Regel zeitlich wesentlich ausgedehnter waren. So berichtet beispielsweise Johann Friedrich Reichardt, dass Carl Philipp Emanuel Bach sich »[s]tundenlang […] in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen vertiefen und verlieren«[3] konnte. Und bei Charles Burney ist zu lesen, dass derselbe Bach, »ohne daß er lange dazwischen aufhörte«, vom Abendessen »fast bis Eilf Uhr des Abends« spielte.[4] Dagegen umfasst selbstverständlich keine der überlieferten komponierten Fantasien Bachs einen ansatzweise vergleichbar langen Umfang.

Koch bezieht sich mit seiner Beschreibung der komponierten Fantasie vielmehr auf das reichhaltige Repertoire von Kompositionen, die als Fantasien bezeichnet sind und die die von ihm selbst erwähnten Charakteristika aufweisen. Die Komponisten empfanden demnach eine besondere Faszination für diese Gattung, in der die Spielart des Extempore-Spiels mit ihren aus dem Moment heraus getroffenen und auch unbewussten Entscheidungen durch nachträgliche Reflexion in eine abgestimmte und erst durch

2 Vgl. hierzu Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen 1973 sowie den Beitrag von Lutz Felbick in diesem Band, S. 34–56.

3 Johann Friedrich Reichardt: Autobiographie, in: AmZ 16 (1814), Sp. 28.

4 Charles Burney: *Tagebuch seiner musikalischen Reise*, aus dem Engl. übers. von Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg 1773, Bd. 3, S. 212 f.

den allmählichen Prozess der Ausarbeitung gefestigte Form eingepasst wird. Eine Reflexion findet dabei allein durch den Akt der Notation statt, der eine völlig andere Form der Zeitwahrnehmung mit sich bringt. Ein Abwägen und Ausarbeiten der formalen und tonartlichen Disposition ist somit automatisch immer vorhanden.

Eine wesentliche Funktion für die komponierten Fantasien nehmen die von Carl Philipp Emanuel Bach selbst so bezeichneten verschiedenen Arten der »vernünftige[n] Betrügereyen« ein.[5] Es handelt sich dabei um überraschende Abweichungen von der gewöhnlichen Erwartung, mit denen der Eindruck von Spontaneität hergestellt werden soll. Es gibt selbstverständlich auch Fantasien, die nicht oder nur ansatzweise Gebrauch von derartigen »Betrügereyen« machen, die auf konventionellen formalen und tonartlichen wie harmonischen Modellen basieren und die den Namen Fantasie mehr als assoziative Bezeichnung verwenden.

Die Faszination für die Komposition von Fantasien bestand aber mit Sicherheit zu einem nicht unwesentlichen Teil aus der Möglichkeit heraus, Dinge ausprobieren zu können, die in einem anderen kompositorischen Zusammenhang nur bedingt denkbar gewesen wären. Ob formale, harmonische oder tonartliche Brüche, der Reiz zu ungewöhnlichen Wendungen konnte stets als spontaner Affektwechsel verwendet werden.

Normen kann es für eine derartige Kompositionsweise kaum geben, und gerade das Verweigern von modellhaften Vorlagen wird zum charakteristischen Merkmal der Gattung. Bei den komponierten Fantasien handelt es sich somit mehr um einen Sammelbegriff für Kompositionen, die sich zunächst auf kein eindeutiges formales oder tonartliches Konzept zurückführen lassen und die sich durch besondere Freiheiten auszeichnen. Trotzdem ist das Komponieren von Fantasien aber nie voraussetzungslos. »Betrügereyen« können erst dann vollzogen werden, wenn ein normiertes Umfeld vorhanden ist, das auch als solches verstanden und akzeptiert wird.

Die im Folgenden vorgenommenen Untersuchungen setzen sich mit dem Repertoire der komponierten Fantasien zur Zeit Beethovens auseinander, suchen nach Spuren formaler Ausgangskonzepte und nach systematisch erweiterten Tonartendispositionen. Daneben soll selbstverständlich nachvollzogen werden, wie die Komponisten in die aufgezeigten übergeordneten und normierten Strukturen eingreifen und wie dadurch das Endprodukt der Fantasie geprägt wird.

Eingrenzungen und Voraussetzungen Bedingt durch die große Repertoirefülle, erschien die Eingrenzung des Untersuchungszeitraums zwingend notwendig. Die Literatur-Recherche machte deutlich, dass besonders zum 18. Jahrhundert ausführliche Untersu-

5 Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin 1762, S. 330 f.

chungen vorliegen. Insbesondere zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die frühen Publikationen Peter Schleunings.[6] Hierin untersucht er unter anderem die Entwicklung der Gattung Fantasie seit dem 16. Jahrhundert. Er zeigt auf, dass die Ausbildung der »freien Fantasie«, etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts, als wichtigste Weiterentwicklung der Fantasie zu erkennen ist. Im letzten Kapitel seiner Dissertationsschrift macht er schließlich auf einen Wandel gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufmerksam, der sich durch das Aufkommen neuer Arten der Fantasie auszeichnet. Die freie Fantasie verliert hingegen innerhalb weniger Jahre immer stärker an Bedeutung.

An diesem Punkt soll die vorliegende Untersuchung anknüpfen. Im Fokus steht somit im Wesentlichen dieses Repertoire an neuen Arten der Fantasie, welches für den Wandel und die allmähliche Loslösung von der freien Fantasie um die Jahrhundertwende verantwortlich ist. Die Entwicklungen bezüglich der Fantasie im 19. Jahrhundert, die vor allem bei der Komponistengeneration nach Beethoven erkennbar werden, sollen abschließend als Ausblick skizziert werden.

Wie bereits erwähnt wurde, kann von einem einheitlichen und klar abgrenzbaren Gattungsbegriff der Fantasie nur sehr eingeschränkt gesprochen werden. Dies hängt unter anderem auch damit zusammen, dass es sich aus terminologischer Perspektive um eine vielseitige und recht unübersichtliche Situation handelt, besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Neben der Betitelung als Fantasie wird eine Vielzahl von weiteren Bezeichnungen für Kompositionen verwendet, die eine vergleichbare Beschaffenheit aufweisen. Dazu werden oft andere Anknüpfungspunkte hergestellt, beispielsweise eine funktionale Zuordnung, etwa als Präludium in Form eines vorbereitenden Stücks zu einer Fuge. Allgemein haben die Präludien Johann Sebastian Bachs häufig auch einen fantasieartigen Charakter, nur selten werden sie jedoch als Fantasie betitelt. Darüber hinaus findet sich bei der Bezeichnung derart freier Stücke gelegentlich auch eine inhaltliche Zuordnung oder die Nennung des Verwendungszwecks, so beispielsweise bei Spielstücken, die als Tombeau betitelt sind und bei denen es sich um eine Grabesmusik handelt. Weiter sind auch spieltechnische Aspekte in den Titeln von freien Spielstücken anzutreffen, beispielsweise bei der Toccata. Eine weitere beliebte Bezeichnung von Kompositionen mit vergleichbarer Beschaffenheit ist das Capriccio, ein ebenfalls freies Musikstück mit meist spielerischem oder scherzhaftem Charakter, das besonders auch formal Freiheiten aufweist. Das Capriccio bleibt im Gegensatz zu den meisten anderen Stückarten aber auch am Ende des 18. und bis ins 19. Jahrhundert als Bezeichnung beliebt. Das Launenhafte des Capriccios, das sich in der Musik oft in unvorhersehbaren

6 Hier vor allem Schleunings zweibändige mit ausführlichem Kommentar versehene Beispielsammlung *Die Fantasie* (1971) aus der Reihe »Das Musikwerk« und seine Dissertationsschrift *Die freie Fantasie* (1970, Druckfassung 1973).

Brüchen zeigt, kann dabei direkt mit den in der freien Fantasie charakteristischen und spontan wirkenden Affektwechseln in Verbindung gebracht werden. Besonders die Kompositionen mit der Bezeichnung Capriccio wurden aus diesem Grund ebenfalls mit in die vorliegenden Betrachtungen einbezogen.

Auch in Hinblick auf die Besetzung ist die Situation nicht einheitlich. Wie Dagmar Teepe bemerkte, lassen sich zwar im 18. Jahrhundert Fantasien im Wesentlichen nur in der Musik für Tasteninstrumente und darüber hinaus auch fast einzig im deutschsprachigen Raum finden.[7] Erst um 1800 und dann vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen nach und nach auch Werke für kammermusikalische Besetzungen und für Orchesterbesetzung mit konzertierendem Solisten. Anhand der Betrachtung eines einzelnen Beispiels einer Fantasie mit kammermusikalischer Besetzung sollen auch diese Werke in der Untersuchung berücksichtigt werden.

Wie schon bei der Bezeichnung der Kompositionen zu erkennen war, ist eine Systematisierung oder Einordnung nach formalen und tonartlichen Kriterien bei derart individuellen Stücken wie den Fantasien oft nicht eindeutig und führt zu Schwierigkeiten. Bei freien Fantasien ist eine Kategorisierung der formalen Struktur oft sogar nicht möglich. Die Abstraktion beziehungsweise der Versuch einer Einordnung in Kategorien führt immer wieder zu mehrdeutigen Zuordnungen und Unstimmigkeiten aufgrund der Vielzahl an Mischformen. Darüber hinaus steht eine Systematisierung nach inhaltlichen Kriterien oft einer historisch gewachsenen Entwicklung entgegen, die sich nicht immer in einen stimmigen Zusammenhang bringen lässt. Eine weitere Komponente, die in diesem Zusammenhang wichtig erscheint, ist, dass es gerade um 1800 scheinbar zum Teil auch eine vom zeitlichen Kontext unabhängige, regional unterschiedliche oder komponistenspezifische Auffassung davon gab, was eine Fantasie sei. So kann man beobachten, dass einerseits einige Komponisten mit einem sehr spezifischen und einheitlichen Konzept von Fantasien in Erscheinung traten, andererseits gerade die Fantasie einzelne Komponisten zu einem experimentellen Umgang inspirierte, der zu einer großen Bandbreite von individuellen Konzepten führte. Dies soll in den folgenden Ausführungen anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt werden.

Komponierte Fantasien zur Zeit Beethovens Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde im deutschsprachigen Raum unter einer Fantasie im Allgemeinen zunächst die freie Fantasie verstanden. Dies ist zu einem großen Teil der Verdienst Carl Philipp Emanuel Bachs, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Verständnis von Fantasie maßgeblich prägte; im Wesentlichen selbstverständlich durch seine kompositorischen Beiträge, und

7 Vgl. Dagmar Teepe: Art. »Fantasie«, in: MGG2, Sachteil, Kassel u. a. 1995, Bd. 3, Sp. 336.

hier vor allem seine zwölf komponierten freien Fantasien,[8] darüber hinaus aber auch durch seine Ausführungen zur freien Fantasie im 41. und letzten Kapitel des *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen*.[9] In Peter Schleunings umfangreicher Arbeit zur freien Fantasie stehen die Fantasien Bachs daher zu Recht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Er zeigt dabei auf, wie die freie Fantasie ausgehend von einigen wenigen Vorbildern nach und nach entsteht und schließlich im Werke C. P. E. Bachs weiterentwickelt wird. Eine zentrale Fragestellung ist auch hier, wie trotz scheinbar völliger äußerer Freiheit in jedem der Stücke aufs Neue eine in sich stimmige und konsequente Gesamtstruktur entsteht. Schleuning prägt hierbei den Begriff der »individuell geplanten Künstlichkeit«,[10] die er in den Werken Bachs aufzeigt. Nur äußerst selten ist eine modellhafte Tonartendisposition erkennbar. Trotzdem sind häufig tonale Zentren vorhanden. Darüber hinaus ist für Bach im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit wesentlich, dass die Fantasien in der gleichen Tonart enden, in der sie begonnen haben.

Die formale Disposition lässt immer eine durchdachte Organisation erkennbar werden. Auffällig ist dabei das Ausbalancieren strukturierter und frei schweifender Momente, die sich auf immer wieder neue Art zu einem Ganzen zusammenfügen. Darüber hinaus fällt auf, dass, wenn die äußere Gestalt einer Fantasie recht normativ ist, die Binnenteile im Einzelnen sehr frei sind. Umgekehrt sind diese, wenn im Großen eine sehr freie Struktur erkennbar ist, im Detail für sich sehr normativ.

Bekanntlich berücksichtigte Bach in seinen späteren Fantasien ziemlich offensichtlich auch den Geschmack seiner Zuhörer und Kritiker und ließ sich aus kommerziellen Gründen für neue Kompositionen entsprechend beeinflussen. So lassen sich beispielsweise im Vergleich mit früheren Stücken spieltechnische Eingriffe und eine leichtere Verständlichkeit in den Werken der fünften Sammlung von *Klaviersonaten und freien Fantasien nebst einigen Rondos* Wq. 59 erklären. In zahlreichen Aufzeichnungen erklärt Bach die Erwartungshaltung des Publikums und sein Interesse an steigenden Pränumerandenzahlen für seine Werke. Auch stilistisch und formal sind wesentliche Veränderungen zu beobachten. So gibt es beispielsweise weniger freie taktstrichlose beziehungsweise ungebundene Partien. Daneben ist allgemein auch eine deutliche Tendenz zur formalen und tonartlichen Glättung erkennbar, dafür kommen erste Spuren von Bezügen zu anderen Modellen wie dem Sonatensatz und vor allem auch dem Rondo hinzu.

8 Die freien Fantasien von C. P. E. Bach bis 1770: 18. Probestück aus dem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), auch als letzter Satz von Wq. 63.6 publiziert, Wq. 117.14, Wq. 112.15, Wq. 114.7, Wq. 117.13; die freien Fantasien zwischen 1782 und 1788: Wq. 58.6 und 58.7, Wq. 59.5 und 59.6, Wq. 61.3 und 61.6, Wq. 67.

9 Vgl. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 325–341.

10 Schleuning: *Die freie Fantasie*, S. 170, 241.

Die Fantasien von Bachs Zeitgenossen und direkten Nachahmern konnten in keiner Weise eine vergleichbare Aufmerksamkeit und Anerkennung erlangen. Allerdings nimmt auch bei keinem anderen Komponisten der Zeit die Fantasie im Œuvre einen vergleichbaren Stellenwert ein. Bei den Fantasien Wolfgang Amadeus Mozarts handelt es sich mehr um die Zusammenstellung kontrastierender, in sich geschlossener Einzelsätze, die auf überraschende Weise aufeinander folgen. Die im Vergleich zum sonstigen Werk große Zahl an fragmentarisch verbliebenen Fantasieversuchen Mozarts[11] zeigt jedoch ein durchaus kritisches oder problematisches Verhältnis des Komponisten gegenüber der Fantasie. Schleunings Versuch, bereits in der *c-Moll-Fantasie* KV 475 deutliche Spuren einer Vermischung von viersätziger Sonate und einem Sonatensatz nicht nur auf formaler, sondern auch auf tonartlicher Ebene aufzuzeigen, erscheint eher als kühne These.

Im Werk Joseph Haydns sind fantasieartige Kompositionen sehr rar. Die wenigen Exemplare weisen jedoch ein in sich ziemlich homogenes Bild auf. Demnach experimentierte Haydn in den entsprechenden Werken immer mit einem motivisch sehr begrenzten Material, daneben ist eine auffällige Erweiterung innerhalb der Tonartendispositionen erkennbar.

Im *Capriccio* G-Dur Hob. XVII:1 über das Volkslied »Acht Sauschneider müssen seyn« aus dem Jahr 1765 ist die vielfache Verwendung der melodischen Vorlage mit einer mehr oder weniger lang ausgedehnten, jeweils daraus hervorgehenden Fortspinnung zu erkennen, wobei die Stimme, in der das Thema erscheint, sowie die Satzart häufig verändert werden. Es werden dabei, wie Tabelle 1 zu entnehmen ist, zunächst die leitereigenen verwandten Tonarten von G-Dur verwendet, gegen Ende des Stücks zusätzlich noch die wichtigsten Tonarten der Varianttonart g-Moll.

Beginn des Volksliedes/Themas	T. 1	T. 24	T. 62	T. 85	T. 114	T. 133	T. 157	T. 190	T. 233	T. 265	T. 274	T. 296	T. 352
Umfang (Takte)	23	38	23	29	19	24	33	43	32	9	22	56	17
Tonart	G:	D:	a: …	e:	C:	G: D:	h: …	C:	F: …	G:	g: …	B: …	G:
… in Bezug zu G-Dur	I	V	II	VI	IV	I	III	IV		I			I
… in Bezug zu g-Moll									VII		I	III	

TABELLE 1 Form und Tonartendisposition in Joseph Haydns *Capriccio* G-Dur Hob. XVII:1

Die *Fantasia* (*Capriccio*) C-Dur Hob. XVII:4 aus dem Jahr 1789 (Tabelle 2) offenbart eine unübersehbare Nähe zum Rondo. Das Thema in C-Dur wird mehrfach wieder aufgegriffen und auch variiert fortgesetzt. Die Verwendung von zur Ausgangstonart entfernteren

11 Mozart KV Anh. 32, KV 396, KV 397, KV Anh. 35, KV Anh. 92 (616a).

Tonarten beschränkt sich fast vollständig auf die aus den thematischen Abschnitten fortspinnenden Zwischenteile, in denen auf fantasievolle Weise mit dem motivischen Material gearbeitet wird, ganz ohne neues charakteristisches Material einzuführen. Die Auswahl der Tonarten scheint im Gegensatz zum *Capriccio* G-Dur in keiner Weise systematisch erweitert. Sie wirkt vielmehr eher beliebig und mit einer Vielzahl von Überraschungen durchsetzt.

Taktanzahl	8 + 8	106	8 + 15	108	8 + 11	132	8 + 9	45
Thema	Th.		Th.		Th.		Th.	
Tonarten	C:	C: G: B: a:	C: …	d: g: F: f: Des: cis: A: B: Es: …	C: …	Es: es: … C: Es: … C:	F: …	C:

Tabelle 2 Form und Tonartendisposition in Joseph Haydns *Fantasia* (*Capriccio*) C-Dur Hob. XVII:4

Ein kurzer Blick in die Kammermusik Haydns ermöglicht es, darüber hinaus ein weiteres individuell gestaltetes Konzept einer Fantasie zu finden. Der 2. Satz des *Streichquartetts* op. 76, Nr. 6, der mit »Fantasia« überschrieben ist, besteht im ersten Teil aus der mehrfachen Aneinanderreihung einer periodischen Satzstruktur, die ab ihrer zweiten Verwendung im Nachsatz jeweils in eine weit entfernte Tonart ausweicht (Tabelle 3). Eine angehängte kurze, meist einstimmige Überleitung führt jeweils zum neuen Wiedereintritt der Periode zurück. Weder die gewählten Ausgangstonarten noch die Ausweichungsziele scheinen dabei einem systematischen Plan zu folgen. Im zweiten, fast gleich langen Abschnitt (ab Takt 60) wird die einfache Reihungsstruktur durch imitatorische Arbeit erweitert, wobei die Ausweichungsziele dann auf die leitereigenen nahverwandten Tonarten von H-Dur begrenzt sind. Die außergewöhnliche Struktur des Satzes wird durch Haydn insofern zusätzlich inszeniert, da er den Satz in H-Dur gleichsam als eine Art Fremdkörper den übrigen drei Sätzen in Es-Dur gegenüberstellt.

Taktzahl	T. 1					T. 60
Taktgruppen	4 + 4	4 + 4 + 3	4 + 4 + 3	4 + 5 + 9	4 + 4 + 3	53
Themenbau	Periode	Periode	Periode	Periode	Periode	Periode mit imitatorischer Weiterführung
Tonarten	H:	H: → cis: …	E: → G: …	B: → H: …	As:	H: gis: cis: E: cis: H:

Tabelle 3 Form und Tonartendisposition in Joseph Haydn: Streichquartett op. 76 Nr. 6, 2. Satz: Fantasia

Alle bis hierhin betrachteten Fantasien lassen sich aus formaler Perspektive im Wesentlichen als eher freie Reihungsformen verstehen. Eine Vielzahl weiterer Beispiele könnte hinzugefügt werden.

Daneben sind andere charakteristische Konzepte innerhalb des Repertoires der komponierten Fantasien erkennbar, denen vor allem auch für die Entwicklung der Fan-

tasie im 19. Jahrhundert größere Bedeutung zukommt. Als erstes wäre hier die Fantasie als Einleitung zu einer darauf folgenden Komposition zu nennen, meist als Präludium betitelt. Neuartige Stücke entstehen aus der Kombination mit der Sonate. Eines der frühesten Beispiele hierfür sind die 6 *Sonaten* op. 2 von Georg Simon Löhlein aus dem Jahr 1768. Zu einem zeitweise quasi schematischen Modell wird es im Werk Johann Wilhelm Häßlers. Häßler stammte aus Erfurt und wurde dort vom Bach-Schüler Johann Christian Kittel ausgebildet. Später lernte Häßler auch Carl Philipp Emanuel Bach kennen und konzertierte europaweit gemeinsam mit Joseph Haydn. Als Häßler 1794 nach Moskau umsiedelte, ließ er dort, bevor er sich der Komposition neuer Werke widmete, einige seiner früheren Stücke erneut und mit einer neuen Opuszählung im Druck erscheinen. So präsentierte sich Häßler in Russland zunächst mit der Reihe folgender Werke, die im Namen schon genau jene Verbindung aus Fantasie und Sonate tragen:[12] *Fantaisie et sonate* op. 1, *Caprice et sonate* op. 2, *Fantaisie et sonate* op. 3, *Fantaisie et sonate* op. 4 und *Caprice et sonate* op. 5. Auch in seinen späteren Werken lassen sich Fantasien und Capricen als Vorspiele zu Sonaten wiederfinden. Die Fantasie als einleitender Satz zur Sonate wurde so zu einem charakteristischen und konstanten Mittel seines kompositorischen Werkes, welches er bereits seit den 70er-Jahren des 18. Jahrhunderts verwendete.

Auch Johann Baptist Vanhal gebrauchte sehr gerne fantasiehafte einleitende Sätze zu sonatenartigen Werken. Wie aus mehreren Drucken zu entnehmen ist, bezeichnete Vanhal im Unterschied zu Häßler und auch Löhlein hingegen das gesamte Werk als Fantasie beziehungsweise Capriccio.[13]

Währenddessen die von Schleuning bei den Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs und seinen Zeitgenossen aufgezeigten Sonatenelemente mehr als erste Spuren dieser Verbindung verstanden werden sollten, wird im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bei mehreren Komponisten eine wesentlich deutlichere Anlehnung der Fantasie an die Sonatenform erkennbar. Dies soll im Folgenden exemplarisch anhand der fantasieartigen Werke zweier heute eher in Vergessenheit geratener Komponisten aufgezeigt werden: Josef Antonín Steffan und Justin Heinrich Knecht.

Der böhmische Komponist Josef Antonín Steffan wurde 1726 geboren und starb 1797. Er galt zu Lebzeiten als hervorragender Klaviervirtuose und erlangte darüber hinaus vor allem als Komponist von Klavierwerken, Liedern, aber auch Orchesterwerken und Konzerten hohes Ansehen in ganz Europa, was sich heute noch anhand einer großen Anzahl von gedruckten Werken außerhalb Österreichs nachvollziehen lässt. Seine undatierten, aber sicher dem Spätwerk zuzuordnenden 5 *Capriccios* sind ausgesprochen lebendige und fantasievolle Kompositionen. Eine kurze, überblicksartige Beschreibung

12 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Michael Lehner in diesem Band, S. 69–97.

13 Vgl. hierzu exemplarisch Vanhals *Capriccios* op. 15.

dieser fünf Klavierstücke einschließlich einer jeweils beigefügten Abbildung zur formalen und tonartlichen Disposition soll einen Eindruck von der Vielfältigkeit innerhalb der komponierten Fantasien Steffans liefern.

Während es sich beim *Capriccio* Nr. 1 um eine sehr freie Reihungsform handelt, die sich im Wesentlichen auf einen einzigen thematischen Einfall beschränkt, treten im *Capriccio* Nr. 2 erstmals die Sonatensatzelemente zutage (Tabelle 4). Nach einer freien Einleitung, die aus einer Vielzahl von bruchstückhaften Bausteinen besteht und auch eine Nähe zum Rezitativ aufweist, werden drei prägnante Themenkomplexe exponiert: Ein Prestogedanke in d-Moll (A), der im Folgenden auch als Allegro wieder auftaucht, ein Abschnitt mit einem lyrischen Gegenthema in F-Dur (B) und ein weiterer selbständiger Gedanke in F-Dur (C). Im Anschluss werden die beiden Abschnitte B und C in einer freien Form variiert wiederholt, wobei die Tonart F-Dur stabil beibehalten wird. Ein überleitender Teil aus dem Material des ersten Prestogedankens führt schließlich in einen ausführlichen Schlussteil, der mit einem Wechsel zum 3/8-Takt, aber ohne charakteristisch thematische Bildung als dreiteilige Liedform das Capriccio zum Schluss führt. Neben den Rahmenteilen (Einleitung und D), die am Anfang eine klar einleitende und am Ende eine angehängte, aber eigenständige und in sich abgeschlossene Funktion aufweisen, besteht der Kern des Capriccios aus Teilen, die sowohl in der tonartlichen Disposition als auch in ihrem Gestus an die Abschnitte Hauptsatz (A) und Seitensatz (B und C) einer Sonatenexposition erinnern (vergleiche die Zuordnung der einzelnen Formabschnitte in der zweiten Zeile der Tabelle). Die sehr freie Wiederholung des Seitensatzbereiches ohne Wiederaufnahme des Prestogedankens aus dem Hauptsatz ähnelt in der gesamten Zusammenstellung stark den formal freieren Dispositionen in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien.

Einleitung	A	B	C	B'	C'	Überl. aus A	D		
Einleitung	Hauptsatz	Seitensatz	2. Teil Seitensatz	Seitensatz var.	2. Teil Seitensatz var.	Überl. aus Hauptsatz	Liedform		
mehrteilig	Presto Allegro	Cantabile	Allegro	Cantabile	(dolce)		3/8	Minore	Maggiore
f: g: Es:	d: B: c: d:	F:	F: g: d:	F:	F:	F:	F:	f: As: f:	F:

Tabelle 4 Josef Antonín Steffan: *Capriccio* Nr. 2

A	B	A'	B'
Exposition		Reprise	
Andante e Cantabile	Presto (3/8)	Tempo 1 Andante	Presto (3/8) Prestissimo
G: D:	g: B: g:	G: G:	g: G:

Tabelle 5 Josef Antonín Steffan: *Capriccio* Nr. 3

A		A'	B	A''	B'
Exposition	frei überl.	var. Reprise		weitere var. Repr.	
Andantino con brio	Pensiere significante, Allegro, Andante	Cantabile	Allegro molto	Allegro	
A: E:	… c: d: fis: A:	A: A:	a:	A:	

Tabelle 6 Josef Antonín Steffan: *Capriccio* Nr. 4

Die Formpläne der folgenden beiden *Capriccios* Nr. 3 und 4 (Tabelle 5 und 6) verdeutlichen, wie sich besonders in der tonartlichen Disposition, aber auch in der motivisch-thematischen Beschaffenheit die Anlage des Sonatensatzmodells stabilisiert. In beiden Klavierstücken ist im ersten Teil die übliche Hinwendung zur quintverwandten Tonart wie in einer Exposition zu erkennen. In der späteren Wiederaufnahme der Abschnitte, der Reprise, findet eine tonartliche Einrichtung statt, sodass die Ausgangstonart erhalten bleibt. *Capriccio* Nr. 3 weist anstelle einer Verarbeitung des thematischen Materials in einer Durchführung einen eigenständigen kontrastierenden Abschnitt auf, der in der Varianttonart g-Moll steht, in sich wiederum dreiteilig mit Mittelteil im parallelen B-Dur. Als Schluss oder Coda des Capriccios wird erneut dieser Abschnitt wiederaufgegriffen, um dann mit abermaliger Variantwendung in der Ausgangstonart G-Dur abzuschließen. Neben den klaren Merkmalen des Sonatensatzes in Form von Exposition und Reprise einerseits sind so andererseits auch Elemente einer Liedform zu beobachten, wodurch eine Mischform der beiden Formmodelle entsteht.

Capriccio Nr. 4 zeigt eine erweiterte Art der formalen Anlage von Nr. 3 auf. Wie bereits erwähnt ist auch hier eine klare Exposition erkennbar, die nach einem weiteren Abschnitt als Reprise mit tonartlicher Einrichtung wiederaufgenommen wird. Der dazwischenliegende Teil ist tonartlich frei schweifend, hat motivisch wenig Bezug zur Exposition und wirkt daher eher wie eine Überleitung. Die Reprise erhält mit der Zuordnung »Cantabile« nicht nur eine neue Spielbezeichnung, sondern weist auch darüber hinaus einige substanzielle Varianten und Veränderungen in der Satzart auf. Nach einem darauf folgenden neuen, motivisch unabhängigen Abschnitt in der Varianttonart a-Moll lässt Steffan erneut eine Variante der Reprise folgen, die wiederum mit einer neuen Spielvorzeichnung, »Allegro«, bezeichnet ist. Mit einer abschließenden Wiederaufnahme des zuvor eingeschobenen kontrastierenden Abschnittes schließt das Capriccio. Im Gesamten entsteht so wieder eine Mischform, die den klaren Bezug zur Sonatenform mit einer einfachen Liedform kombiniert. Die Formteile der Sonate sind zusätzlich von Elementen der Variation durchsetzt, sodass bei jedem Wiederaufnehmen des thematischen Materials auch die Tempovorzeichnung und der Satz selber in variierter Form erscheinen.

In *Capriccio* Nr. 5 (Tabelle 7) löst sich Steffan wieder stärker von der Sonatensatzstruktur. Dies wird schon durch die große Anzahl aneinandergereihter Abschnitte spürbar.

Einleitung	A	B	A'	B'	A"	C		A'	C'
Andantino, Andante, poco Allegro	Prestissimo	Andante	Prestissimo	Andante	Prestissimo	Allegro vivace	Poco Allegro	Presto	Andante
c: Es:	g: Es:	Es:	f: g:	g:	c: g:	G: D: G:	g: B:	B: G:	G:

Tabelle 7 Josef Antonín Steffan: *Capriccio* Nr. 5

Außerdem weist auch die Tonartendisposition im Gesamten weniger geordnete Strukturen auf und zeichnet sich mehr durch Vielfalt als durch Einheit aus. Trotzdem stehen auch in diesem letzten Capriccio noch alle stabilisierten Tonartenbereiche direkt in einem nahen Verwandtschaftsverhältnis zur Ausgangstonart g-Moll oder deren Varianttonart G-Dur.

Den fantasieartigen Kompositionen Steffans sollen nun im Anschluss die Fantasien des württembergischen Komponisten, Organisten und Musikschriftstellers Justin Heinrich Knecht vergleichend gegenübergestellt werden. Knecht, der von 1752 bis 1817 lebte, verfasste in den 90er-Jahren, und damit in etwa zeitgleich zu den *Capriccios* Steffans, Sammlungen von Stücken für Tasteninstrumente, die jeweils in der gleichen Tonart stehen und die unter dem Titel *Neue vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugetten und Fugen* publiziert wurden.[14] Die erste Sammlung beinhaltet ausschließlich Kompositionen in C-Dur, die zweite Sammlung entsprechend in c-Moll. Er plante scheinbar eine derartige Veröffentlichung für jede gebräuchliche Tonart, wie die schrittweise Anordnung erkennen lässt, allerdings erschienen im Gesamten nur acht entsprechende Hefte. Am Ende jeder Sammlung steht jeweils eine von Knecht so bezeichnete »freie Fantasie«.

Die analytische Betrachtung der Werke zeigt, dass, wie bereits angekündigt, eine deutliche Nähe zum Sonatensatzmodell zu erkennen ist. Der Sonatensatz wird somit zur formalen und tonartlichen Vorlage für die Fantasie. Das individuelle und für eine Fantasie gewöhnlich unvorhersehbare Moment äußert sich nun nur noch durch mehr oder weniger starke Eingriffe in das gewachsene und schematische Muster des Sonatensatzmodells. Um einen Eindruck für Knechts Verständnis von einer Fantasie zu vermitteln, soll, wie bei den Beobachtungen zu den *Capriccios* Steffans, auch hier eine kurze überblicksartige Zusammenfassung zur formalen und tonartlichen Gestaltung ausgewählter Fantasien vorgenommen werden.

Die *Fantasie in C-Dur* (Tabelle 8) besteht aus einer um einen dritten Tonartbereich erweiterten Exposition, die Reprise dagegen ist reduziert auf eine Wiederaufnahme des Hauptsatzes und somit stark gekürzt. Ein einleitender Grave-Abschnitt in der Varianttonart c-Moll wird zwischen Exposition und Reprise erneut aufgegriffen.

14 Justin Heinrich Knecht: *Neue vollständige Sammlungen aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugetten und Fugen für geübte und ungeübte Klavier und Orgel Spieler*, Mainz 1791–1795.

Einleitung	Exposition		verkürzte Reprise
Grave	Allegro spiritoso	Grave	Allegro spiritoso
c: …	C: G: Es: G:	As: c:	C:

TABELLE 8 Justin Heinrich Knecht: *Freie Fantasie* aus der 1. Sammlung

Einleitung			Exposition		»Reprise«	
Senza Tempo	Maestoso	Senza Tempo	Vivace	Maestoso	Vivace	Senza Tempo
c: 5.	Es: c: 5.	c: 5.	c: Es:	… c: 5.	As: c:	c:

TABELLE 9 Justin Heinrich Knecht: *Freie Fantasie* aus der 2. Sammlung

	Exposition		Reprise
Un poco Adagio	Allegro assai	Un poco Adagio	Allegro molto
h: … D: 5.	D: A:	F:	… D: D:

TABELLE 10 Justin Heinrich Knecht: *Capriccio* aus der 3. Sammlung

Auch die *Fantasie in c-Moll* (Tabelle 9) beginnt mit einer auskomponierten Einleitung, die in diesem Fall aus einem freien Teil mit Passagenwerk und innenliegendem Maestoso-Abschnitt besteht. Die Reprise wird durch eine überraschende trugschlüssige Wendung erreicht, letzten Endes findet die zu erwartende tonartliche Einrichtung zur Ausgangstonart aber erwartungsgemäß statt. Weiter erwähnenswert ist, dass das Maestoso aus der Einleitung zwischen Exposition und Reprise wiederaufgegriffen wird und der Passagenabschnitt ebenfalls aus der Einleitung die Fantasie mit erweiterter Kadenz beschließt. Die einzelnen Formabschnitte sind in eher kompakter und komprimierter Form ausgearbeitet, eine klare Gliederung in Haupt- und Seitensatz lässt sich nur bedingt vornehmen.

Das Schlusswerk der dritten Sammlung in D-Dur (Tabelle 10) wird erstmals nicht als Fantasie, sondern als *Capriccio* bezeichnet. Die formale und tonartliche Anlage liefert keine Überraschungen und baut auf der bereits bekannten Vorgehensweise der *Fantasie in C-Dur* auf.

Im Zentrum der *Fantasie* der vierten Sammlung in d-Moll (Tabelle 11) ist eine Art Torso eines Sonatensatzes erkennbar, der aus einem charakteristischen Haupt- und Seitensatz und einer variierten reprisenartigen Wiederaufnahme des Hauptsatzes besteht. Umrahmt wird diese Sonatensatzminiatur durch einen präludierenden Moderato-Abschnitt zu Beginn und seine Wiederholung am Schluss, wodurch, für eine Fantasie besonders, eine sehr symmetrische Form entsteht.

	Hauptsatz	Seitensatz	var. Hauptsatz	
Moderato	Allegro vivace			Moderato
d: …	d:	F: d: 5.	d: 5.	d:

Tabelle 11 Justin Heinrich Knecht: Freie *Fantasie* aus der 4. Sammlung

	Exposition		Durchführung	Reprise
	Hauptsatz	Seitensatz		Hauptsatz
Grave	Allegro assai			
es: H: as: H:/Fis: es: 5.	Es: c:	B:	B: Des: Es: f:	Es:

Tabelle 12 Justin Heinrich Knecht: *Capriccio* aus der 5. Sammlung

	Exposition		Durchführung	Reprise	
	Hauptsatz	Seitensatz		Hauptsatz	Seitensatz
Grave	Allegro assai				
e: 5.	e:	G:	G: … a: C: …	e:	e:

Tabelle 13 Justin Heinrich Knecht: *Capriccio* aus der 6. Sammlung

Das *Capriccio* der fünften Sammlung in Es-Dur (Tabelle 12) hat einen noch direkteren Bezug zum Sonatensatzmodell. Erstmals ist ein klar erkennbarer durchführungsartiger Abschnitt vorhanden, der das motivische Material der Exposition wiederaufgreift und tonartlich verarbeitet. Die Reprise ist verkürzt, was auf die monothematische Anlage der Exposition zurückzuführen ist. Die Einleitung überrascht durch extreme tonartliche Brüche. Das *Capriccio* aus Sammlung Nr. 6 (Tabelle 13) stellt schließlich einen modellhaften vollständigen Sonatensatz mit vorgelagerter langsamer Einleitung dar. Charakteristische Elemente der Fantasie können nicht mehr festgemacht werden.

Bei einer zusammenfassenden Betrachtung der *Fantasien* und *Capriccios* der ersten sechs Sammlungen Knechts fällt auf, dass er sechs individuell verschiedene formale Dispositionen schafft, die jedoch alle an das Sonatensatzmodell angelehnt sind. Die *Fantasien* der ersten Sammlungen weisen dabei eine noch deutlich freiere Umsetzung auf. Diese Tendenz, die hier anhand der Werke Knechts exemplarisch für den Wandel am Ende des 18. Jahrhunderts aufgezeigt wurde, kann als wichtigste Entwicklung der Gattung Fantasie seit der Ausbildung der freien Fantasie um etwa 1750 verstanden werden. Dieser Trend war selbstverständlich nicht voraussetzungslos und kann in ersten Spuren schon in den späten Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs erkannt werden. Die Anlehnung an die Sonatenform um 1800 wurde für die komponierten Fantasien des

folgenden Jahrzehntes jedoch fast zum alternativlosen Ausgangsmodell. Der Einfluss der freien Fantasie hingegen verlor immer weiter an Bedeutung. Bei den komponierten Fantasien um die Jahrhundertwende sind aus formaler Perspektive so im Wesentlichen eher vereinheitlichende Tendenzen zu beobachten. Die charakteristischen Elemente der komponierten Fantasien des 18. Jahrhunderts sind gelegentlich in Form von unerwarteten Klangfortschreitungen oder Tonartwechseln wiederzufinden. Vor allem werden diese überraschenden und freien Gestaltungsmomente aber, wie bereits in den Kompositionen Knechts gesehen, in langsame Einleitungen vor dem eigentlichen Sonaten-Allegro verlagert.

Als repräsentatives Beispiel für eine solche Fantasie zu Beginn des 19. Jahrhunderts kann die *Fantasie in d-Moll* op. 28 des Wiener Komponisten Anton Eberl aus dem Jahr 1805 verstanden werden (Tabelle 14). Auf eine sehr freie und aus mehreren kontrastierenden Abschnitten bestehende Einleitung folgt ein vollständiger Sonatensatz. Sowohl der virtuose Klavierstil Eberls als auch der Umfang der Fantasie gehen bei weitem über die Werke Steffans oder Knechts hinaus. Auch in mehreren Klaviersonaten Eberls sind langsame Einleitungen vorzufinden,[15] allerdings nehmen diese, im Unterschied zur Vorgehensweise in der *d-Moll-Fantasie*, nicht mehr als die Hälfte des gesamten Umfangs des Werkes ein. Nur durch diesen Umstand ist die Unterscheidung in der Bezeichnung als Fantasie zu verstehen. Eine Unterscheidung oder Abgrenzung zwischen Sonatensatz und Fantasie ist aber grundsätzlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht an eindeutigen Merkmalen festzumachen; die Grenze zwischen beiden Gattungen ist fließend. Diese Vermischung von Sonate und Fantasie und als Ergebnis vor allem das Verschwinden der freien Fantasie als eigenständiger Gattung blieben nicht unbemerkt und wurden durchaus auch bedauert, wie einem anonymen Bericht aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu entnehmen ist: »was wir im letzten Jahrzehend unter dem Titel, Phantasie, bekommen haben, ist doch, fast ohne Ausnahme, nur eine freyere Art der Sonate«.[16]

Einleitung					Exposition		Durchführung	Reprise		Coda
					Haupts.	Seitens.		Haupts.	Seitens.	
Largo Maestoso	Allegro con fuoco	Adagio Cantabile	Allegro furioso	Largo Maestoso	Allegro Agitato					
d: Des: f:	f: F: f: a:	A: fis: d: c:	c: … a: d:	d: 5.	d: f: As:	F: g: F:	d: Des: b: a: e: fis: d:	d:	F: D:	d:

Tabelle 14 Anton Eberl: *Fantasie d-Moll* op. 28

15 Vgl. hierzu *Sonate* c-Moll op. 1, *Sonate* f-Moll op. 12 und *Sonate* C-Dur op. 43.

16 Mitteilungen aus dem Tagebuch eines Tonkünstlers, in: AmZ 15 (1813), Sp. 729–738, 745–754 und 761–769, hier Sp. 732.

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Entwicklung der Fantasie war die Erweiterung und gleichzeitig die Verschmelzung des Sonatenhauptsatzes mit dem drei- beziehungsweise viersätzigen Sonatenmodell.[17] Als Ausgangspunkt einer Fantasie diente somit nicht mehr der einzelne Satz, sondern vielmehr die mehrsätzige Sonatenform. Ein sehr frühes Beispiel hierzu, an dem dies exemplarisch beobachtet werden kann, ist Johann Nepomuk Hummels *Grande Fantaisie* Es-Dur op. 18, die bereits im Jahr 1804 entstand. Vereinfacht zeigt das Formmodell (Tabelle 15) am Beginn einen um eine ausführliche Einleitung erweiterten Sonatensatz. Nach der Durchführung folgt erneut die Wiederaufnahme der Einleitung. Anstatt der anschließend zu erwartenden Reprise folgen ein langsamer Satz sowie ein mehrteiliges Schlussrondo mit einer ausgedehnten Stretta.[18] Die wesentlichen tonartlichen Stationen folgen einem recht konventionellen Verlauf, mit Ausnahme des Schlusses in g-Moll. Indem der Schlussteil der Fantasie nicht in die übergeordnete Tonart Es-Dur zurückkehrt, stellt er keinen Bezug zum Beginn der Sonate her, was eher als Ausnahme bezeichnet werden muss. Typisch hingegen, und darüber hinaus in vielen anderen Fantasien der Zeit anzutreffen, ist der Verzicht auf eine Reprise, wodurch die Fantasie zu den folgenden Teilen geöffnet wird.

Einleitung		Exposition	Durchführung	aus Einl.	langsamer Satz	mehrteiliges Schlussrondo mit Stretta		
Lento	Andante	Allegro con fuoco		A capriccio ma lento	Larghetto e cantabile	Allegro assai		Presto
Es: 5.	es: …	Es: B: h:	h: c: As: b: h: … G: …	Es: 5.	Es: B: … Es:	g: B: … g:	Es: B: Es: …	g: G: g:

Tabelle 15 Johann Nepomuk Hummel: *Grande Fantaisie* Es-Dur op. 18

Ludwig van Beethoven war insofern seiner Zeit voraus, als er schon im Jahr 1801 mit seinen beiden *Sonaten* op. 27 mit dem Titel *Sonata quasi una Fantasia* die Verschmelzung von Sonate und Fantasie vollzogen hatte. Sein Modell mit einem jeweils freieren und losgelöst vom üblichen Modell gestalteten Kopfsatz und der gewöhnlichen Verwendung der folgenden Sätze ist bis dahin scheinbar ohne Vorbilder. Die Vermischung von Sonate und Fantasie führte in der Folge zu einer Vielzahl individueller Ausarbeitungen, in denen mal mehr und mal weniger die Vorlage der Sonate erkennbar bleibt. Als einzigartiges Beispiel für diese Verknüpfung darf hier Franz Schuberts *Fantasie in C-Dur* op. 15, die »Wanderer-Fantasie«, nicht unerwähnt bleiben. Die übergeordnete Anlage mit der Abfolge der einzelnen Sätze beziehungsweise Abschnitte lässt deutlich den Sonatenbezug

17 Zu diesem Phänomen, das in der Literatur auch als »double-function form« beschrieben wird, siehe William S. Newmann: *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1996, sowie den Beitrag von Michael Lehner in diesem Band, S. 69–97.

18 Der Tonartenverlauf in einzelnen Formteilen kann in der Tabelle aus Platzgründen nur vereinfacht wiedergegeben werden.

erkennen, wobei der langsame Satz als freier Variationensatz und der letzte Abschnitt als Fuge angelegt ist. Die Besonderheit liegt in der Tatsache, dass Schubert motivisch betrachtet die gesamte Fantasie aus dem Hauptmotiv seines Liedes »Der Wanderer« von 1816 heraus gestaltet und als Thema des Variationensatzes ein Zitat dieses Liedes verwendet, wodurch eine unglaublich dichte und in diesem Maße neuartige Verknüpfung zu einem kunstvollen Gesamtgebilde entsteht.

Die Vermischung von Sonate und Fantasie hinterlässt ihre Spuren zum Teil auch auf formalerer Ebene, wie im Titel von entsprechenden Kompositionen. So überschreibt Carl Czerny gleich drei seiner Klavierwerke als *Grande Fantaisie en forme de Sonate*.[19] Andere Komponisten waren zunächst unentschlossen über die Bezeichnung fertiger Werke, wie Robert Schumann, dessen *Fantasie* op. 17 ursprünglich als »Große Sonate« geplant war, oder Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen *Fantasie* op. 28 ebenfalls zunächst als Sonatenwerk bezeichnet wurde.

Daneben darf nicht unerwähnt bleiben, dass auch weiterhin zahlreiche Fantasien und Capriccios entstehen, die quasi keinen Bezug zum Sonatenmodell aufweisen und als einfache und häufig sehr umfangreiche Reihungsformen angelegt sind.[20] Andere Aspekte rücken hierbei in den Mittelpunkt: so zum Beispiel die Verwendung von Variationssätzen,[21] Tanzsätzen[22] und im Laufe der Zeit in zunehmendem Maße der Einbezug bekannter Melodien und Opernthemen.[23] Hieraus entstehen allmählich neue Formen der Fantasie wie die Salon- und Opernfantasie, die letztlich auch der improvisierten Fantasierpraxis wieder näherstehen und häufig als Paraphrasen und Potpourris in die Literatur eingegangen sind. Viele dieser Werke erfordern vom Ausführenden außerordentliche technische Fertigkeiten; der Reiz, die Bewunderung der Zuhörer zu erlangen, führt zu einer deutlichen Steigerung der Virtuosität. Aus strukturell-kompositorischer Perspektive weisen diese Werke meist jedoch deutlich weniger komplexe Anlagen auf. Abschließend lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die intendierte, mehr aus dem Moment heraus kreierende Haltung der Komponisten den komponierten Fantasien stets mehr individuellen Freiraum verliehen hat und diese so zum Experimentierfeld der kompositorischen Auseinandersetzung wurden.

19 Op. 143, op. 144 und op. 145. In gleicher Weise zu sehen auch in Clementis 2 *Caprices en forme de Sonate* op. 47.

20 So zum Beispiel Schuberts *Fantasien* D 605A und D 605, oder Carl Czernys *Fantaisie* op. 27. Die Anlage der Fantasie Czernys zeigt dabei deutliche Unterschiede zu seinen zuvor erwähnten Sonaten op. 143–145.

21 So zum Beispiel in Beethovens *Fantasie* op. 77 oder Schuberts *Fantasie* c-Moll, D 2E.

22 Siehe hierzu zum Beispiel Jan Ladislav Dusseks *Fantasie* op. 76.

23 So zum Beispiel in Ignaz Moscheles' 4 *Fantaisies dramatiques* op. 72.

Nathalie Meidhof

Variation, »Harmoniekenntniss« und Improvisation. Beethovens *Fünf Variationen über das englische Volkslied* »Rule Britannia« für Klavier in D-Dur (WoO 79)

Die *Fünf Variationen über das englische Volkslied »Rule Britannia«* für Klavier in D-Dur (WoO 79), die Beethoven im Sommer 1803 komponiert hat, fallen vermutlich nur zufälligerweise zusammen mit einer Anfrage des britischen Verlegers George Thomson im Juli 1803, der Beethoven um Sonaten über populäre schottische Melodien bat.[1] Unklar ist, ob sie speziell für den englischen Markt geschrieben oder im Nachhinein dort zum Druck angeboten wurden. Die Absicht jedoch, mit der Beethoven das Stück komponierte, ist überliefert. So schreibt er in einem Brief an einen bis heute nicht eindeutig ermittelbaren Verleger: »Ich schicke Ihnen hiermit Variationen über zwei englische Themen, die sehr einfach sind und die, wie ich hoffe, großen Erfolg haben werden.«[2] Diese Hoffnung erfüllte sich: Die *Variationen über »Rule Britannia«* hatten als leichtes und vor allem kurzes Werk (kein anderes Variationenwerk Beethovens hat so wenig Variationen) durchaus Erfolg bei den Liebhabern. Heutzutage werden sie weitaus weniger besprochen als andere, spätere Variationenwerke.

Durch ihre Nähe zur Improvisation wird solchen leichten Variationen im Gesamtwerk Beethovens allerdings durchaus Wert zugesprochen – ein Diskurs, den ich im Folgenden exkurshaft umreißen will. Spätestens seit Helmut Löws Dissertation *Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens* ist das Stegreif-Spiel zu einem wichtigen Thema in der Beethoven-Forschung geworden. Wie er betont, komme dem »improvisatorischen Einschlag« eine wichtige Bedeutung in Beethovens Kompositionen zu. Speziell für die Variationen schlussfolgert er, dass die Improvisation »in einem solchen Fall [gemeint sind die Kompositionen der ersten Wiener Jahre, vor allem Variationen über Liedthemen und Themen aus Opern] die Komposition [befruchtet] und […] die Anregung für das Entstehen der Werke [gibt].«[3] Gerade für frühe Variationen gelte hierbei, dass »Variieren und Improvisieren auf einer Stufe« stünden, in den folgenden Stücken beginne erst die

1 Beethoven-Haus Bonn: *Beethoven und Großbritannien. »Wo man Ihre Compositionen allen andern vorzieht«* https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php/31568/museum_titel_internetausstellung_de (2. Mai 2019).

2 »Je vous envoie ci joint des Variations sur 2 thêmes anglais, qui sont bien faciles et qui, à ce que j'espère, auront un bon succès.« Brief Beethovens an George Thomson [?] in Edinburgh vom 24. Oktober 1803, in: *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1: 1783–1807, München 1996, S. 193.

3 Helmut Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, Saarbrücken 1962, S. 128.

DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176-011

nächste Kompositionsart, die »Durchformung der Variation«.[4] Hartmut Hein beschreibt die Rolle der frühen Variationen, er bezieht sich auf WoO 63–77, in Beethovens Werk mit dem fasslichen Dreischritt »Improvisation – Variation – Komposition«.[5] Variieren wird hier vor allem als Vorstudium zu den größeren Formen gesehen – eine Sicht, die sich in dieser Pauschalisierung sicherlich in mehrfacher Hinsicht kritisieren lässt.[6]

> »Somit ergänzt das von Beethoven nicht nur anfangs intensiv gepflegte Variationenschreiben (und vor allem -spielen!) seine Auseinandersetzung mit Formmodellen wie Sonatensätzen durchaus; es vermag als Grundlage der Konzeption individualisierter Satz- und Werkverläufe dienen.«[7]

Gestützt wird die These, dass Beethoven Improvisation als Vorstufe für das Komponieren angesehen hat, durch Berichte über den komponierenden und improvisierenden Beethoven.[8] Ein herausragendes Zitat stammt von Beethovens Schüler Carl Czerny: So sei er es beispielsweise »gewohnt […], alles mit Hilfe des Claviers zu componieren, u. manche Stelle unzählige mal zu probieren«, bevor er sie notiere.[9] Einige Kompositionen, wie die Solostimmen einiger seiner Klavierkonzerte, schrieb er nicht oder nur kursorisch auf, um sie dann aus dem Gedächtnis zu spielen oder zu improvisieren. Ich zitiere hier stellvertretend aus einem Brief Beethovens: »so z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klawirstimme [sic] meiner Gewohnheit nach nicht geschrieben«.[10] Auch Zeitzeugenberichte, beispielsweise von Friedrich Treitschke, beschreiben eine solche Kompositionsarbeit:

> Er »legte […] den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasierte fort. […] Tages darauf war das treffliche Musikstück fertig.«[11]

4 Joseph Müller-Blattau: *Gestaltung und Umgestaltung*, Stuttgart 1950, S. 37, zit. nach Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, S. 135.

5 Hartmut Hein: Moden und Modelle. Die frühen Variationen WoO 63–77, in: *Beethovens Klavierwerke. Das Handbuch*, hg. von Hartmut Hein und Wolfram Steinbeck, Laaber 2012 (Das Beethoven-Handbuch, Bd. 2), S. 353–420, hier S. 359.

6 Vgl. dazu beispielsweise den Beitrag von Lutz Felbick in diesen Band, S. 34–56.

7 Hein: Die frühen Variationen, S. 359.

8 Eine Sammlung der entsprechenden Zitate findet sich bei Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*; vgl. auch Lutz Felbick: Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie* (2005), S. 166–182; Siegbert Rampe: Improvisation bei Beethoven, in: *Musiktheorie* (2011), S. 103–122.

9 Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hg. von Paul Badura-Skoda, Wien 1963, S. 19.

10 Brief Beethovens an Franz Anton Hoffmeister vom 22. April 1801, in: *Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 1: 1783–1807, S. 72.

11 Albert Leitzmann: *Beethovens Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen*, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 137 f.

Bestimmte Variationen könnten also notierte musikalische Zeitzeugen des improvisierenden und damit auch komponierenden Beethoven sein. Wie eine Art musikalisches Ereignisprotokoll liefern sie sehr aufschlussreiche Einblicke in das kompositorische und improvisatorische Handwerk Beethovens gleichermaßen. Dass Beethovens Variationen genau dies vermögen, wird gestützt durch die vielzitierte Passage aus Czernys Buch, in der er erläutert, dass bestimmte Stücke wie die Variationen »ein treues Bild seiner Improvisation« gäben, so auch »die Chorphantasie op. 80, oder das Chorfinale der 9. Sinfonie«, oder die »Solofantasie op. 77«.[12]

Bisher erschienene Analysen der *Variationen* WoO 79 sind spärlich und lassen den Aspekt der Improvisation eher außen vor: Entweder werden sie, gleich einer »Pflichtübung«, in Handbüchern zu Beethovens Gesamtwerk »abgehandelt« und dabei oftmals im Zuge von umfangreicheren Werken erwähnt.[13] So bringt man sie mit *Wellingtons Sieg* in Verbindung, in dem diese Melodie bekanntlich als Schlachtruf der englischen Truppen zu hören ist. Oder sie werden als komponierte Ausdeutung von »waves« gedeutet und können somit als eine humoristisch-distanzierte Positionierung Beethovens in einer »musikalisch-politischen Demonstration« interpretiert werden.[14] Für weitere Besprechungen sorgte die Tatsache, dass sie in verschiedenen Dispositionen im gleichen Skizzenbuch wie die *Eroica-Sinfonie* verzeichnet sind, Landsberg 6.[15] Die Gründe dafür, dass die *Variationen* WoO 79 weniger ausführlich als andere Stücke der Schaffensperiode und meist eher in Verbindung mit größeren Werken besprochen werden, liegen wohl insbesondere in der Beurteilung des Variationensatzes. Zunächst einmal stehen die *Variationen über »Rule Britannia«* zeitlich in direkter Nähe mit anderen, bedeutenderen Variationszyklen Beethovens. So entstanden sie gemeinsam mit exzentrischen Werken: Ein Beispiel sind die ein Jahr davor veröffentlichten *Variationen* op. 34 und 35, die mit dem

12 Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, S. 21.

13 Eine Beobachtung, die auch Jürgen Uhde formuliert: Jürgen Uhde: *Beethovens Klaviermusik*, Bd. 1: Klavierstücke und Variationen, Stuttgart 1968, S. 387–395; vgl. zudem Tobias Janz: Selbstreflexion einer Gattung. Die Variationen ab 1802, in: *Beethovens Klavierwerke*, S. 421–481; Armin Raab: Variationen für Klavier WoO 79, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 2, S. 477–480; Sven Hiemke: Klaviervariationen, Bagatellen, Einzelsätze, in: *Beethoven-Handbuch*, hg. von Sven Hiemke, Stuttgart u. a. 2009, S. 406–453, insb. S. 427 f.

14 Uhde: *Beethovens Klaviermusik*, Bd. 1, S. 395.

15 Gustav Nottebohm: *Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 bis 1803*, Leipzig 1924; Raab beispielsweise verweist auf *Landsberg 6* (Eroica-Skizzenbuch) und *Landsberg 12* als Skizzenbücher für WoO 79: Raab: Variationen für Klavier WoO 79, S. 480. Siehe auch: Sieghard Brandenburg: Beethovens »erste Entwürfe« zu Variationenzyklen, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. 108–111.

vielzitierten Programm »auf eine wircklich ganz neue Manier« als Wendepunkt gelten.[16] Zum andern haftet dem Genre der Variationen im Allgemeinen der Ruf des Niederen und Anbiedernden an, der sich musikalisch durch fehlende Substanz festmachen lasse.[17] Bereits die zeitgenössische Kritik sprach Beethovens frühen Variationen Mängel zu, etwa ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, der über frühe Variationen Beethovens schreibt: »Hr. v. B. mag phantasieren können, aber gut zu variieren versteht er nicht.«[18] Dieser Punkt zeige sich, so einige Autoren in der Forschungsliteratur, gerade auch bei diesem Stück: Lassen doch, wie schon erwähnt, die Entstehungsumstände vermuten, dass die Variationen als »leichte« Stücke für den Markt, für die Liebhaber geschrieben wurden.

Diese Simplizität lässt sich vermeintlich schnell durch die musikalische Faktur des Zyklus selbst belegen. Auffällig ist nämlich, dass diese Sätze keine Variation beinhalten, in der wirklich die Melodie des Themas ausfiguriert ist. Im Vergleich mit Werken des späten Beethovens haben die Variationen eine überaus überschaubare harmonische und motivische Anlage. Es ist verglichen damit geradezu auffällig, dass Beethoven melodische Variation und Verarbeitung des Liedes selbst ausspart. Diese Beobachtung wurde von Kommentatoren mehrfach angesprochen. Teilweise werden die Gründe dafür im Themenbau selbst gesehen. »Rule Britannia« füge sich, so Sven Hiemke, »einer variativen Bearbeitung nicht eben leicht […]. Das Thema ist mit 30 Takten vergleichsweise lang und in sich stark untergliedert. Beethoven löste dieses Problem mit einer drastischen Reduktion der Vorlage«.[19] Andere Kommentatoren sehen hierbei ein bestimmtes Verfahren, eine »Tabula rasa« herzustellen. Ähnlich wie in den Diabelli-Variationen erlaube ein solches Verfahren, »für die Komposition eine ›weiße‹ Leinwand« zu bekommen.[20]

Ich möchte die *Variationen* WoO 79 unter dem Aspekt des Improvisatorischen analysieren. Als kurze Komposition mit dem Anspruch, lediglich ein leichtes Stück für den Markt zu sein, sind sie, so meine Annahme, dem Ex-tempore-Spielen, dem Improvisieren in ihrer Entstehung sehr nahe. Ich möchte diese Annahme musikalisch untersuchen. Welche musikalischen Mittel nutzt Beethoven hier, wie lassen sie sich der Improvisation

16 Brief Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 18. Oktober 1802, in: *Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 1: 1783–1807, S. 126.

17 Vgl. beispielsweise Horst Webers Einschätzung, dass »Komponisten, die Beethovens intellektuellen Anspruch ans Komponieren wahrten, […] dem Genre ›Thema und Variationen‹ angesichts der Massenproduktion, die es bereits zu Beethovens Lebzeiten in Verruf gebracht hatte, mit Reserve [begegneten].« Horst Weber: Variation als Prinzip und Form, in: *Beethovens Klaviermusik*, S. 329–352, hier S. 349.

18 AmZ 1 (1799), Sp. 607.

19 Hiemke: Klaviervariationen, Bagatellen, Einzelsätze, S. 428.

20 Janz: Selbstreflexion einer Gattung, S. 452.

zuordnen? Für diese Frage besonders interessant scheint mir der Abgleich der ersten Variation mit dem Thema, auf den ich mich in Folge konzentrieren werde.

In der Tat ist auffällig, wie stark die erste Variation im Vergleich zum Thema verändert ist. Die folgenden Sätze scheinen danach mehr Variation dieser ersten Veränderung als des Themas selbst zu sein. Eine genaue Analyse dieser Veränderungen soll im Folgenden anhand der Kriterien geschehen, die Carl Czerny in seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 angibt. Czerny stellt hierbei die verschiedenen Gattungen vor, die man fantasieren, improvisieren, extemporieren könne. Eine davon, die vierte Gattung, ist die Variation. Czerny beschreibt sie auf folgende Art:

> »Die Kunst, einem Thema durch Veränderungen, (sey es durch Figuren und Passagen, oder durch neue, aber analoge Harmonien und darauf gegründete Melodien) neuen Reitz zu verschaffen, (was man eigentlich unter Variation verstehen soll) ist eine der ältesten Formen in der Tonkunst«.[21]

Man kann demnach ein Thema mit seiner vorgestellten Melodie und harmonischen Ausgestaltung variieren, indem man die Melodie verändert (»durch Figuren und Passagen«) oder »analoge Harmonien« erstellt und darauf neue Oberstimmen (»darauf gegründete Melodien«) setzt. Dieses zweite, zweistufige Verfahren findet man in dieser Variation konsequent umgesetzt. Man kann diese Variation so reduzieren, dass (unter Anpassung des Taktmaßes) ihre Begleitung zur Oberstimme des Themas gesetzt wird. Die Oberstimme der ersten Variation stimmt dann nur noch in Gerüsttönen mit dem Hauptthema überein.

In der Harmonisierung der ersten Variation nutzt Beethoven auffällig viele gängige, modellhafte Wendungen (Abbildung 1 und 2): Orgelpunktmodelle typischerweise auf der ersten (Takt 1–4) und fünften Stufe (Takt 12–14), Sequenzmodelle, deren Glieder sekundweise ab- (Takt 5–8) oder ansteigen (Takt 15–18, 23–26), alternative Kadenzmodelle (Takt 11–12, 20–22, 28–30).

Indem Beethoven das Thema neu harmonisiert, unterlegt er also nahezu die ganze Melodie mit Satzmodellen. Nur an einer Stelle passt die neue Harmonisierung der ersten Variation nicht mehr zur Melodie des Themas, in Takt 5–6. In der ersten Variation beginnt hier das Sequenzmodell mit einer fallenden Terz und einer steigenden kleinen Sekunde, harmonisiert jeweils als siebte und erste Skalenstufe im Bass mit einem Sext- beziehungsweise Quintsextakkord gefolgt von einem Grundakkord in cis-Moll, h-Moll und A-Dur. Während die zweite und dritte Manifestation des Sequenzgliedes (Takt 6–7 und 7–8) typische Harmonisierungen der Themenmelodie mit ihren fallenden Terzen (*fis*, *e*, *d* in Takt 6–7 und *e*, *d*, *cis* in Takt 7–8) ergeben, passt das erste Sequenzglied (Gis-Dur-Sextakkord und cis-Moll-Grundakkord) nicht zur Melodie, die sich an dieser Stelle

21 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien [1829], S. 94.



Abbildung 1 Vergleich der Oberstimme des Themas mit der Originalbassstimme und der reduzierten Unterstimme der ersten Variation darunter (links) und Variation 1 im Original (rechts), Takt 1–14



Abbildung 2 Vergleich der Oberstimme des Themas mit der Originalbassstimme und der reduzierten Unterstimme der ersten Variation darunter (links) und Variation 1 im Original (rechts), Takt 15–30

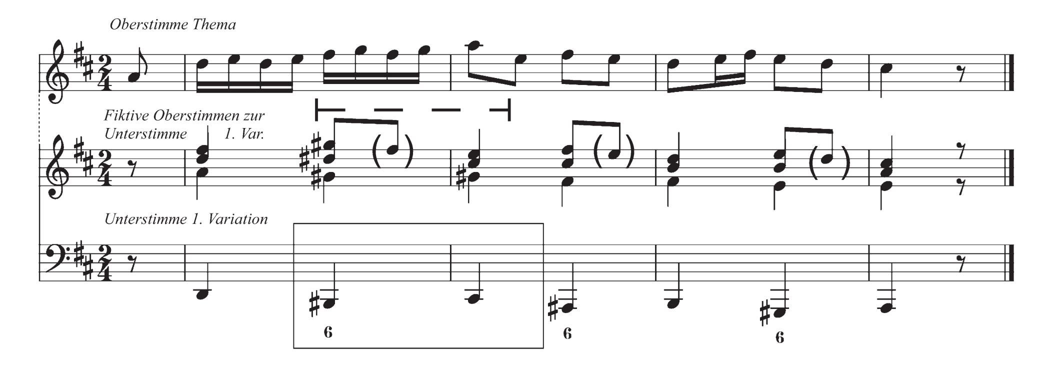


Abbildung 3 **Melodie des Themas im Vergleich mit dem harmonischen Gerüst in Variation 1**

von *fis* über g zu *a* bewegt. Nötig wäre in der Oberstimme ein *gis* statt des g über dem *his* im Bass (mit Gis-Dur-Sexakkord) und zu Beginn von Takt 5 ein *gis* statt des *a* über dem cis-Moll-Grundakkord (Abbildung 3).

Während in der restlichen ersten Variation die Reharmonisierungen immer gut mit dem Originalthema zusammenpassen, ja sogar an einigen Stellen die stereotype Harmonisierung der Melodie darstellen, weicht Beethoven hier also ab und setzt eine komplett andere harmonische Wendung, die mit der Originalmelodie nicht mehr zusammenzubringen ist. Dabei entsteht eine dreitaktige sequenzhafte Passage. Beethoven weitet also das Modell, dass in Takt 6–8 zur Melodie passt, nach vorne aus, er stülpt es gleichsam von hinten auch dem vorhergehenden Takt über.

Die Kenntnisse, auf die dieses Vorgehen aufbaut und es als Teil des Improvisierens ausweist, lassen sich vermutlich auf das zurückführen, was im 18. und 19. Jahrhundert »Generalbass« genannt wird.[22] Dies meint nicht (mehr) allein aufführungspraktische Fragen des Continuospiels. Hier geht es um »Harmoniekenntniss«, um »Harmonielehre«, wie sie beispielsweise von Czerny als Voraussetzung für jegliches Fantasieren aufgeführt werden:

> »Zum Fantasieren gehört, wie zur Composition: […] gründliche Ausbildung in allen Theilen der Harmonielehre, damit dem Spieler die Gewandheit im richtigen Modulieren bereits zur Natur geworden sey.«[23]

Er hebt auch die praktische Anwendung hervor:

> »Es gibt Spieler, welche ohne Kenntniss des Generalbasses dennoch sehr richtige Harmonienfolgen und interessante Accorde im Fantasieren aufzufinden wissen, und denen nur selten auffallende Fehler in dieser Hinsicht entschlüpfen. Dieses ist stets der Beweis von einem bedeutenden musikalischen

22 Gemeint ist, wie Felix Diergarten und Ludwig Holtmeier zeigen, die Grundlage für jegliches Komponieren Beethovens schlechthin. Felix Diergarten/Ludwig Holtmeier: Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109, in: *Musiktheorie* (2011), S. 123–146.

23 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, S. 3 f.

Talente. Allein gerade bei solchen entschiedenen Anlagen ist das Studium der Harmonielehre um so mehr zu empfehlen, damit sich der Spieler über seine Leistungen Rechenschaft geben könne, damit er diejenige Zuversicht erlange, welche auch hier, so zu sagen, auf dem guten Bewusstsein beruht, und damit er auch von den harmonischen Hilfsmitteln sicheren Gebrauch machen lerne, ohne welche jede Musik in der Länge leer und nichtssagend erscheint. Aber diese Harmoniekenntniss muss durch langes Üben praktischer Beispiele aus dem Kopfe in die Finger übergegangen sein, wenn sie nützen soll; denn so lange der Spieler an den Generalbass denken muss, wird er nie gut fantasieren, sondern immer nur trockenes und steifes Zeug hervorbringen, weil die Freiheit der innern Gemüthsbewegung, welche zum Improvisieren so nöthig ist, hiedurch gelähmt wird.«[24]

Die Bezeichnung »Generalbass« nennt er dabei ebenfalls, wenn er in den *Briefen über den Unterricht auf dem Pianoforte* der fiktiven Adressatin – »ein talentvolles und gebildetes Fräulein von ungefähr 12 Jahren« – rät, mit der Improvisation zu beginnen, »jetzt, wo Sie auch im Generalbass vorzurücken anfangen«.[25] Ein Beispiel, wie diese »Harmoniekenntniss« gegliedert gewesen sein könnte, findet man in Joseph Drechslers Improvisationslehrbuch von 1834.[26] Neben den satztechnischen Grundlagen und einer Akkordlehre stellt Drechlser im Kapitel »Von dem Fortschreiten des Basses« vor, welche Akkorde vorkommen, wenn der Bass modellhaft sequenziert fortschreitet. »Wenn der Baß um eine Terz herabgeht, und dann um einen Ton oder eine Stufe steigt, können [...] Dreyklänge und Sexten« oder »Dreyklänge und Quintsext-Accorde« benutzt werden (Abbildung 4).[27]

Drechlser stellt hier jenes Modell vor, das in Partimento-Lehrbüchern im 18. und 19. Jahrhundert zum Grundrepertoire gehört und das ein Komponist der Zeit bekanntermaßen im Rahmen seiner Ausbildung selbstverständlich einübte.[28] Es liegt in chro-

24 Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Dritter Teil: Von dem Vortrage, Wien 1839, S. 91 f.; vgl. zu diesem Thema die Zusammenschau Ulrich Mahlerts aus Czernys Lehrwerken: ders.: Einführung, in: Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1993, S. VI.

25 Czerny: *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung; als Anhang zu jeder Clavierschule*, Wien [ca. 1839/40], Vorwort und S. 79 f.

26 Joseph Drechsler: *Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniß des Contrapunctes phantasieren oder präludieren zu können*, Wien [1834]. Verkörpert wird der Wiener Generalbass der Beethoven-Zeit in Emanuel Aloys Försters *Anleitung zum Generalbaß* (Wien o. J.), die nachgewiesenermaßen in der Nähe Beethovens entstanden ist. Sequenzmodelle kommen in Försters Übungen selbst zwar vor, werden aber, anders als man es beispielsweise aus französischen oder italienischen Lehrbüchern kennt, nicht als solche gesondert aufgeführt. Dies lässt sich eventuell durch das musiktheoretische Konzept Försters erklären, das sehr stark durch den Blickwinkel des Dreiklangs geprägt ist. Drechslers *Leitfaden*, vielleicht auch, weil er als Anleitung für Laien konzipiert ist, führt Sequenzmodelle mit Beispielen auf.

27 Drechsler: *Theoretisch-praktischer Leitfaden*, S. 41.

28 Beethoven selbst hinterlässt bekanntlich keine Aufstellung, aus der man Sequenzmodelle entnehmen kann. Eine Übersicht darüber, welchen Einfluss Satzmodelle auf die Musik des 18. Jahrhundert haben, würde den Rahmen dieses Textes sprengen. Für eine Zusammenstellung der

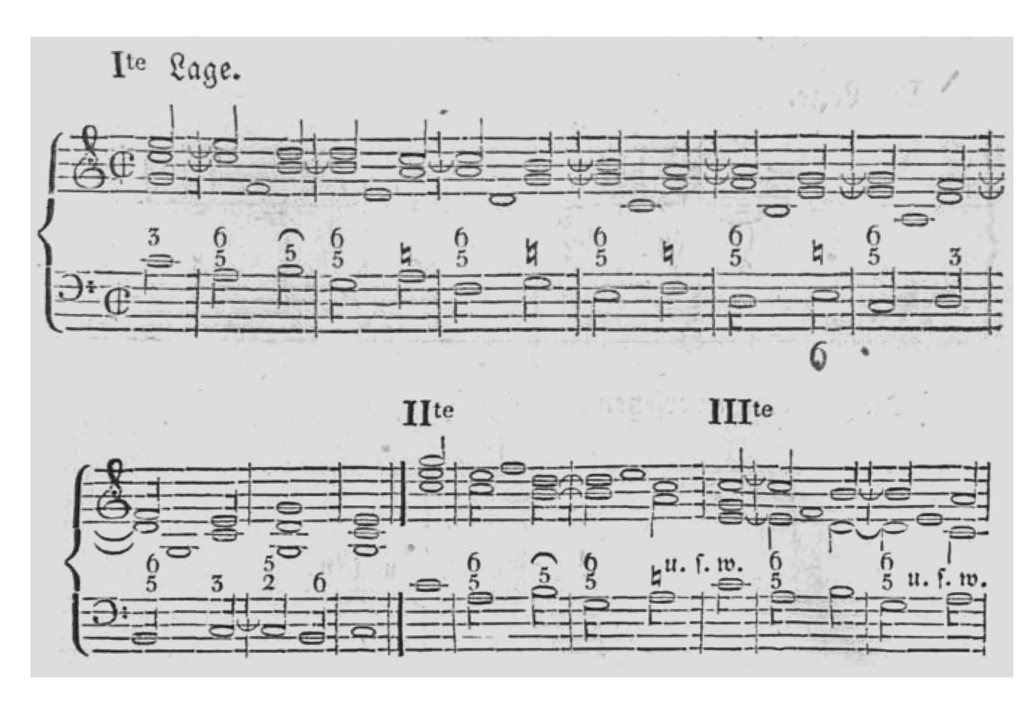


Abbildung 4 **Sequenzmodell »Wenn der Baß um eine Terz herabgeht, und dann um einen Ton oder eine Stufe steigt« bei Joseph Drechsler: *Theoretisch-praktischer Leitfaden*, S. 41 f.**

matisierter Version auch dem oben diskutierten Ausschnitt aus der ersten Variation von WoO 79 zugrunde – was heißt, dass der Ton vor dem Sekundschritt jeweils so erhöht ist, dass der Bass immer eine kleine Sekunde ansteigt und so als eingeschobener Leitton zum folgenden Ton angesehen werden kann.

Dass Beethoven das Thema »Rule Britannia« mit seiner Oberstimme in der ersten Variation von WoO 79 also unbeachtet lässt, um stattdessen die Phrase durchwegs mit dem Sequenzmodell zu gestalten, scheint bemerkenswert. Er zwingt ihr hier das Satzmodell geradezu auf. Satzmodelle wiederum gehören zum grundlegenden Handwerkszeug von Musikern. Sie sind Teil der »Harmoniekenntniss«, die jeder auch praktisch, das heißt improvisierend am Klavier anwenden können sollte. Die Nähe zur Improvisation ist in der Variation also an dieser Stelle direkt greifbar. Gängige Satzmodelle zu verwenden, die »Harmoniekenntniss« anzuwenden, ist Teil improvisierenden Musizierens. In diesem Stück zeigt sich dies weniger durch aufwändige melodische Figuration, wie man sie bisweilen als Variations- und Improvisationsmittel voraussetzen könnte. Hier ist es vielmehr die Art, wie mit der Harmonik umgegangen wird, die ein bisher wenig beachtetes Signum improvisierter Musik in diesen Variationen greifbar macht.

Lehrwerke und der institutionellen Tradition vgl. beispielsweise Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento*, Oxford 2012.

Namen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

Lutz Felbick war 1982–1992 Kantor der Dreifaltigkeitskirche in Aachen (Klais-Orgel ab 1987). Als Konzertorganist und improvisierender Musiker gab er zahlreiche Konzerte im In- und Ausland. Schwerpunkte seiner 1987 begonnenen musikwissenschaftlichen Arbeiten waren Improvisation, Musiktheorie und Gehörbildung. Seit 1994 unterrichtet er als Hochschullehrer Musiktheorie und Gehörbildung an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. Seine musikwissenschaftliche Dissertation über Lorenz Christoph Mizler gilt als Standardwerk (Olms-Verlag, Hildesheim 2012). Auf der CD »Windladen« dokumentierte Lutz Felbick (Orgel) im Duo mit Heribert Leuchter (Saxophone) seine vom Jazz beeinflussten Improvisationen und Kompositionen.

Michael Lehner studierte Schulmusik, Geschichte, Klavier und Musiktheorie in Hannover, Venedig und Bremen. 2007–2011 hatte er mehrere Lehraufträge für Musiktheorie an Musikhochschulen in Norddeutschland inne. Seit 2011 unterrichtet er hauptamtlich an der Hochschule der Künste Bern, dort ist er zudem Mitarbeiter im Forschungsschwerpunkt Interpretation. Arbeitsschwerpunkte sind die Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert, Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie das Musiktheater von Richard Strauss.

Nathalie Meidhof studierte Schulmusik, Französisch, Gitarre und Musiktheorie in Freiburg i. Brsg. sowie »Theorie der Alten Musik« an der Schola Cantorum Basiliensis. 2014 wurde sie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg mit einer Arbeit zu Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre promoviert; am dortigen Musikwissenschaftlichen Seminar war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig, zudem lehrte sie Musiktheorie an den Hochschulen für Musik in Freiburg und Karlsruhe. Sie ist seit 2011 im Rahmen von verschiedenen Forschungsprojekten an der Hochschule der Künste Bern tätig. Seit Herbst 2018 lehrt sie dort als Dozentin für Musiktheorie.

Leonardo Miucci ist Pianist und Musikwissenschaftler. Er studierte Fortepiano bei Robert Levin (Mozarteum Salzburg) und Bart van Oort (Den Haag), absolvierte Studien der Musikwissenschaft an der Universität Rom und schloss 2017 seine Dissertation an der Graduate School von Universität und Hochschule der Künste Bern HKB ab. Er arbeitet seit 2010 für die HKB-Forschung und veröffentlichte unter anderem Aufnahmen der von Hummel bearbeiteten Mozart-Klavierkonzerte auf historischem Instrumentarium sowie eine kritische Edition von Francesco Pollinis Klavierschule (1812). Aktuell absolviert er ein Postdoc am Beethoven-Haus in Bonn.

Giorgio Sanguinetti ist außerordentlicher Professor für Musiktheorie an der Universität »Tor Vergata« in Rom. Seine zahlreichen Publikationen behandeln schwer-

punktmäßig die Geschichte der italienischen Musiktheorie, Schenker-Analyse, musikalische Formen sowie Opernanalyse, wobei sein Buch *The Art of Partimento. History, Theory and Practice* (New York, Oxford University Press 2012) mit dem Wallace-Berry-Preis 2013 der Gesellschaft für Musiktheorie ausgezeichnet wurde. 2011 organisierte er die siebte Euromac-Konferenz in Rom, weiter ist er Mitglied des Wissenschaftsrates des Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Maria Grazia Sità ist Dozentin für Musikgeschichte am Konservatorium »F. Morlacchi« in Perugia. Nach Abschlüssen in Komposition, Orgel sowie Philosophie widmete sie sich insbesondere der Musikgeschichte Italiens des 17.–20. Jahrhunderts. Sie publizierte zu Tasteninstrumenten, Improvisation und Didaktik im 19. Jahrhundert und veröffentlichte unter anderem die Bände *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento* (2003) und *L'insegnamento dei Conservatorî, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento* (2012). Weiter schrieb sie eine Monografie zu Béla Bartók (2008) und gab mit Corrado Vitale 2012 einen Band zu Bartóks Quartetten heraus. Zuletzt widmen sich ihre Forschungen dem Frühwerk von Franco Donatoni und seinen Verbindungen zu Bartók und Petrassi. Eine Publikation zum Thema ist in Vorbereitung.

Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien sowie Traverso in Brüssel. Neben seiner Aktivität als Flötist in Barockorchestern unterrichtete er Musiktheorie mit Stationen beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband und an der Musikhochschule Trossingen. Seit 2006 ist er Professor am Vorarlberger Landeskonservatorium, seit 2007 Leiter des Forschungsschwerpunktes Interpretation und Dozent Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern.

Sonja Wagenbichler studierte klassisches Akkordeon an der Hochschule der Künste Bern bei Teodoro Anzellotti. Neben ihrer Tätigkeit als Akkordeonlehrerin an der Musikschule der Stadt Luzern leitet sie seit 2017 die Regionale Musikschule Reiden. Seit 2017 studiert sie zusätzlich Wirtschaftswissenschaften an der Universität St. Gallen (HSG).

Stephan Zirwes studierte Klavier und Musiktheorie an der Musikhochschule in Karlsruhe. Im Anschluss absolvierte er ein Fortbildungsstudium »Theorie der Alten Musik« an der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 2008 ist er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule der Künste Bern. Daneben ist er an der gleichen Institution Mitarbeiter im Forschungsschwerpunkt Interpretation, wo er bereits an zahlreichen Projekten zur Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert beteiligt war. 2015 schloss er seine Dissertation zur Lehre von der Ausweichung in den deutschsprachigen theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts an der Universität Bern ab.

HKB
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts



Dieses Buch ist in gedruckter Form im Juli 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. DOI: https://doi.org/10.26045/kp64-6176 ISBN 978-3-931264-92-5

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern

ISBN 978-3-931264-92-5